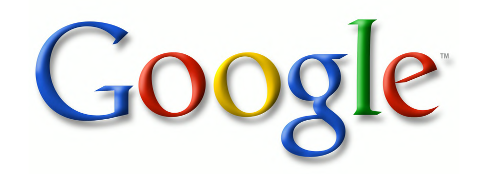


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

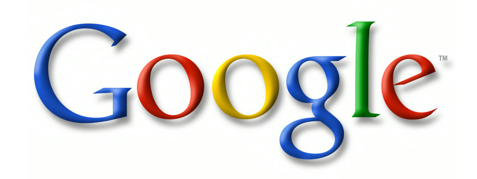
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

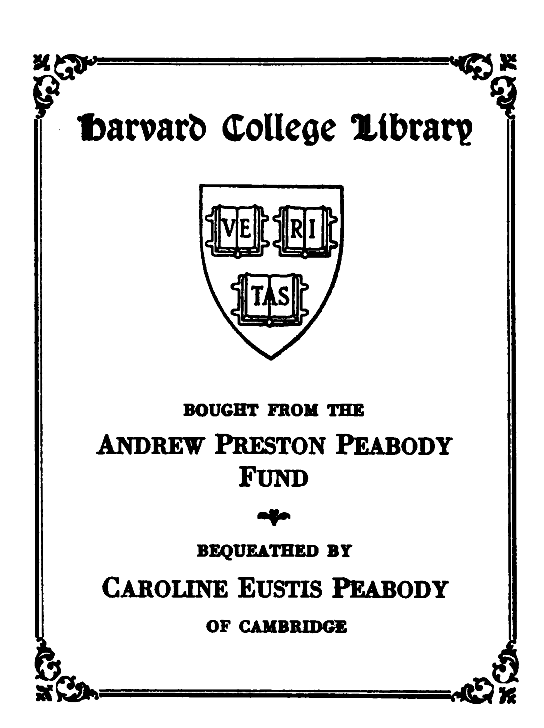
Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse http://books.google.com

Mus 218.27



MUSIC LIBRARY

1328 a

12.—

HISTOIRE

DE LA

SYMPHONIE A ORCHESTRE.


ECCE LABORA ET NOLI CONTRISTARI

HISTOIRE

DE LA

SYMPHONIE

A ORCHESTRE,

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A BEETHOVEN INCLUSIVEMENT,

PAR

M. MICHEL BRENET.

Ouvrage couronné par la Société des Compositeurs de Musique.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 55.

1882

(Tous droits réservés.)

Mus 278.27

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
OCT 8 1958

A mes premiers et mes plus chers maîtres :

MON PÈRE ET MA MÈRE.



INTRODUCTION.

DE toutes les formes de composition musicale créées par le génie des maîtres, la plus spiritualiste, la plus abstraite, la plus propre à réaliser l'idéal élevé du beau musical pur, est assurément la symphonie. N'empruntant sa beauté qu'à la musique seule, sans le secours d'aucun art étranger, d'aucune fiction poétique, d'aucune parole humaine, d'aucune réalité palpable, la symphonie n'a pas d'équivalent dans les autres arts. Si la peinture, la sculpture nous dévoilent les régions du beau idéal, c'est à l'aide des séductions du beau physique. Si la poésie, l'éloquence nous émeuvent fortement, nous ouvrent des horizons grandioses, c'est en s'appuyant sur les faits de la vie réelle, sur les aspirations ou les combats de l'âme humaine. Plus complet et plus émouvant que le drame, l'opéra traduit et commente les sentiments cachés, les pensées intimes du cœur humain, dont il exprime aussi les plus violentes passions; mais la prédominance de l'expression dramatique sur le beau musical pur est constante, et la première condition de beauté d'un opéra est la vérité. Assu-

jettie aux paroles fixées par l'Église, la musique religieuse se meut dans un domaine plus borné que celui de l'opéra. Tous ses efforts tendent à l'expression du sentiment religieux, son unique base.

L'espace dont dispose la musique instrumentale est sans bornes; pur esprit, délivré des liens terrestres, elle plane dans des régions inaccessibles aux autres arts, indescriptibles par la parole. Si son domaine est immense, combien sont puissants et nombreux les moyens dont elle dispose pour le conquérir! « Le matériel avec lequel le musicien crée, et dont on ne saurait trop méditer l'incomparable richesse, ce sont les sons, avec la possibilité de leur modification à l'infini dans la mélodie, l'harmonie et le rythme. Inépuisée et inépuisable, la mélodie se présente d'abord dans son noble rôle de principal élément du beau musical; ensuite vient l'harmonie, avec ses mille ressources, dont on ne connaît pas encore la fin; puis le rythme, artère de la vie musicale, qui les réunit l'une à l'autre dans le mouvement, et enfin les nuances, qui les colorent de la manière la plus diverse et la plus attrayante [1]. »

C'est avec ces divers éléments de beauté que sont constitués par les maîtres la sonate, le quatuor, formes nobles et abstraites de l'art. Mais le matériel de la symphonie est plus riche encore; un élément puissant, admirable, fécond en beautés toujours nouvelles, s'ajoute à la mélodie, à l'harmonie, au rythme : c'est l'instrumentation. Dans l'histoire, la mélodie et le rythme se présentent les premiers dans les âges primitifs, comme les rudiments d'un art encore à sa naissance. L'harmonie, nouveau monde de la musique, est découverte et réglementée par le génie de quelques

[1] HANSLICK, *Du beau dans la Musique*. Trad. de M. CH. BANNELIER. Paris, 1877.

hommes puissants. Enfin l'instrumentation ajoute à la musique, déjà si belle, les charmes si variés de ses innombrables combinaisons. Les instruments se perfectionnent, l'orchestre moderne se forme; son maniement devient une science particulière, une des quatre grandes branches de la musique. Alors naît la symphonie, forme parfaite, apogée de la science et de l'art musical.





PREMIÈRE PARTIE.

—

ORIGINES DE LA SYMPHONIE.

ANCIENNES DÉFINITIONS DU MOT SYMPHONIE.

Le nom qui fut attribué à cette forme musicale dès son apparition, et qui aujourd'hui lui appartient exclusivement. existait bien avant l'invention de la musique d'orchestre, et avait été employé successivement dans un certain nombre d'acceptions dissemblables par les musiciens de l'antiquité et du moyen âge. Avant d'aborder l'histoire de la symphonie à orchestre, il nous paraît intéressant de jeter un coup d'œil rapide sur ces acceptions disparues d'un même terme technique.

Le mot *symphonie*, emprunté au grec par les langues de l'Europe moderne (¹), s'est transmis sans altération de siècle en siècle. Sous sa forme primitive, il désignait chez les Grecs la consonance de l'octave. Adopté par la langue latine, il y fut employé dans la même acception. Cependant Servius a fait remarquer que dans l'*Énéide* ce terme désigne un instrument de musique ; d'après

(¹) συμφωνία, de φωνή, voix, et σύν, avec.

l'opinion très solide de G.-W. Fink ([1]), cet instrument tirait son nom de sa fonction même, qui était d'accompagner les voix à la distance de l'octave. De même, lorsque Cicéron appelle les chanteurs *symphoniaci*, il désigne les chœurs dans lesquels la réunion de voix graves et élevées, chantant la même mélodie à l'unisson et à l'octave, formaient la consonance appelée *symphonie.*

Au VIIe siècle de l'ère chrétienne, on nommait encore ainsi les enfants dont les voix aiguës doublaient les voix d'hommes dans la chapelle pontificale. A la même époque, Isidore, archevêque de Séville, qui définissait la musique *une modulation de la voix, et aussi une concordance de plusieurs sons et leur union simultanée*, donnait au mot *symphonia* deux significations différentes : d'une part, il désignait ainsi le tambour employé dans les armées du Bas-Empire; de l'autre, il appelait *symphonie* l'harmonie des consonances, par opposition à la diaphonie, ou harmonie dissonante, discordante. Au xe siècle, le moine Hucbald conservait à ce mot une signification analogue. Un autre musicographe, Herman Finck, emploie le mot *symphonizare*, pour désigner l'accompagnement d'une mélodie à l'octave.

Vers le même temps, on trouve le terme de *symphonie* adapté à un objet nouveau : un lourd et barbare instrument de musique, usité dès le xe siècle sous le nom d'*organistrum*, venait de réduire ses proportions incommodes et prenait un nouveau nom. On l'appelait *rebel*, *rubelle* et *symphonie.* Ce n'était pas autre chose que notre modeste vielle. La vogue de cet instrument cessa au XVe siècle, et il fut abandonné aux pauvres et aux vagabonds. Son nom de symphonie, corrompu

([1]) SCHILLING, *Encyclopödie der gesammten Musikalischen Wissenschaften*, t. VI, art. SYMPHONIE, par G.-W. FINK. Stuttgart, 1840.

par l'usage, se changea en *sifonie*, puis *chifonie;* de là vint, pour ceux qui en faisaient leur moyen d'existence, le surnom de *chifoniens*. Dans certains pays du centre de la France, la vielle porte encore le nom populaire de *chinforgne* (1).

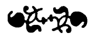
Ainsi appliqué tour à tour, et même simultanément, à un intervalle harmonique et à un ou à plusieurs instruments de musique, le terme dont nous nous occupons fut, au XVIe siècle, employé pour servir de titre à un morceau de musique. En 1594, parut à Anvers un recueil de pièces vocales intitulé : *Symphonia angelica di diversi excellentissimi musici* a 4, 5, 6 *voci, nuovamente raccolta per H. Waelrant* (2). — En 1629, Heinrich Schütz, le « père de la musique allemande », qui avait, pour se conformer à l'usage prétentieux de son temps, transformé son nom allemand de Schütz (archer, tireur) en celui de Sagittarius, publia à Venise ses *Symphoniæ sacræ*. C'était un recueil de chants à 1, 2 et 3 voix, avec orgue et 1, 2 ou 3 instruments obligés, qui tantôt accompagnaient le chant, et tantôt se faisaient entendre seuls dans des espèces de ritournelles. Ces morceaux, d'une forme inusitée, s'appelaient *symphonies*, « parce que ni l'ancienne dénomination de *motets*, ni celle plus nouvelle de *concerts* ne leur convenaient (3). »

D'autres compositeurs appelèrent *symphonies* des morceaux analogues, et même des chants spirituels et mondains à plusieurs voix, sans accompagnement d'instruments. D'autres encore désignaient sous le même titre toutes espèces de pièces instrumentales, danses, chansons transcrites, ritournelles, etc., quels que

(1) Paul Lacroix, *Les Arts au moyen âge*. Paris, 1873.
(2) Imprimé par Pierre Phalèse et J. Bellère. Anvers, 1594.
(3) Brendel, *Geschichte der Musik*. 6e édition. Leipzig, 1878.

fussent leurs dimensions et le nombre des instruments qui les exécutaient. Kircher range sous ce titre les préludes, toccates, ricercari et sonates d'orgue et de clavecin ([1]). Dans le même ouvrage il écrit : *Symphoneta*, *sive compositor harmoniæ*. De même Glaréan qualifie le savant musicien Antoine Brumel : *Eximius symphoneta.*

Au XVIIIe siècle, le même terme était employé par les écrivains français dans un sens différent de celui qui lui est réservé aujourd'hui. On donnait le nom de *symphonie* tantôt à l'accompagnement instrumental d'un opéra, aux ritournelles, entr'actes, etc.; tantôt à l'orchestre même qui exécutait cet accompagnement, ces ritournelles, soit au théâtre, soit à l'église. C'est ainsi que Grimm écrivait : « Je trouve dans cet opéra grand nombre d'airs charmants et une symphonie admirable » ; que Charpentier publiait ses « motets mêlés de symphonies », et que l'on entendait dire : « La symphonie de tel théâtre comprend six violons, quatre violes, etc. »



LA MUSIQUE INSTRUMENTALE AU MOYEN AGE.

Pour chercher les origines de la symphonie actuelle, nous ne croyons pas nécessaire de remonter, ainsi que l'a fait un auteur allemand ([2]), jusqu'au flûtiste grec Sacadas, qui passe pour avoir exécuté le premier un moreeau de musique purement instrumentale. Il ne saurait être question de symphonie chez des peuples

([1]) KIRCHER, *Musurgia universalis.* Rome, 1650.

([2]) BERNSDORF, *Universal Lexikon der Tcnkunst*, t. III, art. SYMPHONIE. Offenbach, 1862.

ne pratiquant point l'harmonie. C'est donc dans le moyen âge occidental que nous allons trouver notre point de départ.

La musique à plusieurs voix sans accompagnement, adoptée par l'Église catholique qui lui donnait dans ses cérémonies une place considérable, avait déjà atteint une certaine perfection, que le jeu des instruments était encore dans l'enfance. Les danses populaires qui, sous prétextes pieux, pénétraient jusque dans les églises, se faisaient aux sons des rondes chantées en chœur, et s'il s'y montrait des joueurs d'instruments, on peut croire que leur partie doublait les voix, ou bien qu'à défaut de chanteurs ils exécutaient les rondes connues. Au VIIIe siècle, lorsque le pape Zacharie lança une sentence d'excommunication contre « quiconque, les premiers jours de janvier et de mai, oserait louer des chantres ou joueurs d'instruments et former des danses par les rues et places publiques », la danse était encore un plaisir grossier, auquel une musique barbare servait de stimulant.

Les seigneurs féodaux, pour occuper les longues journées oisives de leur vie de château, attiraient des ménestrels qui leur chantaient les romans célèbres. Bientôt les plus riches commencèrent à s'entourer de bandes nombreuses de musiciens, joueurs de luths et de cromornes, de théorbes et de mandores, dont la musique donnait une apparence somptueuse aux fêtes, aux réceptions et même aux repas quotidiens. Les petits barons, qui ne pouvaient entretenir, comme leurs puissants voisins, une troupe brillante d'instrumentistes, avaient au moins à leur service deux ou trois musiciens. C'est ainsi qu'une miniature du roman de Renaud de Montauban nous montre une châtelaine du XVe siècle dînant en petit comité, tandis que trois musiciens,

placés dans une tribune spéciale, soufflent à pleins poumons dans trois longues trompettes.

« Semblables aux musiciens ambulants qui parcourent les rues et qui nous convient à leurs concerts en plein air, ces anciens joueurs d'instruments jouaient de mémoire, après avoir probablement appris d'instinct le peu qu'ils savaient ([1]). » Leur répertoire se composait d'airs de danse et de chansons en vogue, qu'ils arrangeaient tant bien que mal. Au temps de la Réforme, les seigneurs huguenots se faisaient jouer de cette manière les psaumes protestants. Tout imparfaite qu'elle fût, la musique instrumentale occupait les musicographes. Dès le IXe siècle, Réginon de Prum écrivait : « On appelle musique artificielle celle qui est produite par l'art et le génie humain, et qui consiste dans l'usage de certains instruments ([2]). »

Le nombre des musiciens instrumentistes s'accrut rapidement. En 1331, les ménestrels français, « joueurs d'instruments tant hauts que bas », fondèrent la confrérie de Saint-Julien et Saint-Genest, corporation nombreuse, qui reçut lettres patentes du roi de France Charles VI le 14 avril 1401. Longtemps la Confrérie de Saint-Julien tint en France le haut du pavé pour la musique instrumentale; le jour de la fête de Saint-Julien, leur patron, les ménestrels parcouraient Paris en jouant des airs de leur répertoire ([3]). Parmi eux se recrutaient les orchestres figurant plus

([1]) G. CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France.* Paris, 1873.

([2]) FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens.* Préface de la 2e édition.

([3]) *Sept airs sonnez la nuict de Saint-Julien par nous : Chevalier, Lore, Henry l'aisné, Lamotte, Richaine et aultres, sur luths, espinettes, mandores, violons, flûtes à neuf trous, le tout bien d'accord, sonnant et allant par la ville* (1587).

que jamais dans les cérémonies publiques et les fêtes privées. Dans les repas seigneuriaux, on ne jouait plus seulement des *basses danses* et des chansons, mais on donnait, sous le nom d'*entremets*, de véritables représentations dramatiques.

Au XVIe siècle, le nombre des musiciens au service d'un souverain était considérable ; les princes et les ducs rivalisaient avec les plus puissants monarques. La duchesse de Ferrare avait son orchestre particulier, dont les membres étaient des femmes. Le répertoire de ces musiques seigneuriales n'avait guère varié depuis le XIIIe siècle; les compositeurs de chansons profanes avaient pris l'habitude d'indiquer dans leurs œuvres des parties d'instruments qui, doublant exactement les voix des chanteurs, pouvaient ensuite exécuter les morceaux sans leur aide. On publiait ces chansons, et l'on commençait aussi à imprimer des recueils d'airs de danse à plusieurs instruments; le plus ancien de ceux cités par M. Lavoix dans son *Histoire de l'Instrumentation* date de 1538 : « Dix-huit basses-danses garnies de recoupes et tordions avec dix-neuf branles, quatre sauterelles, quinze gaillardes et neuf pavanes. Paris, Attaingnant, 1538 (1). »

La culture de la musique instrumentale était aussi assez avancée en Angleterre au XVIe siècle. En 1599, Thomas Morley publia la première édition d'un recueil de pièces instrumentales de divers auteurs pour six instruments : luth ténor, pandore, cithare, basse de viole, flûte et dessus de viole (2). En Allemagne, les publications du même genre se multiplièrent dès les pre-

(1) LAVOIX FILS, *Histoire de l'Instrumentation.* Paris, 1878, p. 171.
(2) MORLEY, *Consort Lessons, made by divers exquisite authors, for sex different instruments to play together, viz : the treble lute, pandora, citterne, base violl, flute and treble violl.* Londres, 1599 ; 2d ed., 1611.

mières années du XVIIe siècle; parmi les plus anciennes et les plus rares, on peut citer deux recueils de Melchior Franck pour « toutes sortes d'instruments et particulièrement pour les violes ». Ce sont des danses graves ou vives et des petits morceaux symphoniques [1].

Le goût de la musique instrumentale a toujours été très vif en Allemagne. Nous pourrions donc citer un grand nombre de recueils analogues à ceux de Franck, les uns pour instruments seuls, d'autres avec voix *ad libitum* [2]. L'orchestre de ces divers morceaux, composé le plus souvent de quatre ou cinq instruments, et dans lequel les cordes prirent dès le XVIe siècle une place prépondérante, comprenait quelquefois jusqu'à 10, 12 et 14 parties. La basse continue, inventée par Viadana dès les premières années du XVIIe siècle, et bientôt devenue d'un usage général, donna aux parties harmoniques la solidité qui leur avait longtemps fait défaut. En 1619, Prætorius l'employa dans les pièces du recueil intitulé *Musa Aonia Thalia.*

Aucun lien régulier ne réunissait les divers morceaux dont se composaient ces recueils; les danses et les chansons y dominaient, mais on commençait à y introduire des pièces de genre purement instrumental, où le compositeur, se livrant uniquement à son inspiration et à son savoir, introduisait même parfois les formes

[1] FRANCK, *Neue Paduanen, Galliarden, auf allerlei Instrumenten zu bequemen.* Nuremberg, 1603. — *Neue Intraden, auf aller Hand-Instrumenten, sonderlich auf Violen zu gebrauchen.* Nuremberg, 1608.

[2] FRITSCH (Balthazar), *Neue Kunstliche und lustige Paduanen und Galliarden mit* 4 *Stimmen.* Francfort, 1606. — HILDEBRAND, *Paduanen und Galliarden zu* 5 *Stimmen auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen verfasset.* Hambourg, 1607. — WIDMANN, *Musikalische Kurzweil, in Canzonen, Intraden, Balleten und Couranten fur* 4 *und* 5 *Instrumenten.* Nuremberg, 1618.

scolastiques en vogue dans la musique chorale du XVIe et du XVIIe siècle. Ces recherches scientifiques étaient alors annoncées dans un titre long et pompeux ([1]). Certaines pièces instrumentales, qui n'avaient pas du reste de forme fixe et régulière, prirent alors le titre de *symphonies*. On peut citer en ce genre les trois œuvres publiées à Anvers en 1644, 1647 et 1649 par Florent A'Kempis, organiste de Sainte-Gudule à Bruxelles, et dont le premier livre a pour titre : *Symphoniæ unius, duorum et trium violinorum.* — Montalbano, Bononcini publièrent des pièces analogues, comprenant jusqu'à huit instruments ([2]). Dans une œuvre du musicien allemand George Weber, publiée à Dantzig en 1649, sous le titre de *Fruits odoriférants d'un cœur tout dévoué au Seigneur*, on trouve, mêlées à des arrangements de chansons, quelques « symphonies pour deux violons et basse continue », dont les développements n'excèdent pas, pour chacune, deux ou trois lignes d'impression, et dont le style est empreint de la plus naïve simplicité.



ANCIENNES FORMES DE COMPOSITION INSTRUMENTALE.

En dehors des danses dont le rythme et le style étaient invariablement réglés par le pas qu'elles accompagnaient, nous voyons

([1]) THEILE, *Novæ sonatæ rarissimæ artis et suavitatis musicæ*, partim 2 vocum, cum simplis et duplo inversis fugis; partim 3 vocum, cum simplis, duplo et triplo inversis fugis; partim 4 vocum, cum simplis, duplo, triplo et quadruplo inversis fugis; partim 5 vocum, cum simplis, duplo, triplo, quadruplo aliisque varietatis inventionibus et artificiosis syncopationibus, etc.

([2]) MONTALBANO, *Sinfonie ad uno e duoi violini e trombone con partimenti per l'organo, con alcune a quattro viole.* Palerme, 1629. — BONONCINI, *Sinfonie a* 5, 6, 7 *e* 8 *stromenti con alcune a una e due tromba servendo ancora per violine.* Bologne, 1685.

des formes régulières s'introduire dans la musique instrumentale dès la seconde moitié du XVIIe siècle. La plus ancienne de ces formes, l'ouverture, est celle qui paraît la plus éloignée de la symphonie actuelle. Son invention et son emploi répété eurent cependant une influence considérable sur le développement de la musique instrumentale.

Lully peut être considéré comme l'inventeur d'une forme régulière d'ouverture, quoique les compositeurs italiens eussent de bonne heure pris l'habitude de placer en tête de leurs opéras ou des prologues de leurs opéras une courte préface symphonique. La forme fixée par Lully pour ses ouvertures servit immédiatement de modèle pour tous les morceaux du même genre, composés non seulement en France, mais en Allemagne et en Italie. D'après J.-J. Rousseau, les propres ouvertures de Lully servaient fréquemment d'introduction aux opéras des maîtres romains et napolitains représentés sur les théâtres d'Italie; après quoi, on les gravait, sans en indiquer l'auteur, en tête des partitions de ces mêmes opéras [1]. L'ouverture de Lully comprenait : une première partie d'un mouvement lent, portant le titre de *grave*, s'enchaînant à la seconde partie, plus longue et d'une allure rapide. Le morceau était ordinairement terminé par une reprise du premier mouvement. Désignée en Allemagne sous le nom d'*ouverture française*, cette forme musicale fut souvent introduite dans les recueils de pièces instrumentales auxquelles on donnait le titre de *suites*.

Les premières *suites*, qui parurent entre les années 1670 et 1680, furent d'abord écrites pour un instrument seul, et surtout

(1) J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, art. OUVERTURE.

pour le clavecin. Le même titre servit bientôt à désigner des morceaux écrits pour un nombre considérable d'instruments.

La composition musicale appelée *suite*, et à laquelle on donna bientôt indifféremment le nom de *suite* et celui de *sonate*, était, comme les recueils des premières années du XVII[e] siècle, une réunion de pièces détachées, affectant les formes de la musique de danse; mais elles étaient disposées dans un ordre régulier, et rigoureusement enfermées dans une même gamme. Un prélude commençait, une gigue terminait. Dans l'intervalle se plaçaient la courante, la passacaille, la gavotte, la chaconne, etc. L'usage italien d'exécuter dans les églises des solos d'instruments fit distinguer peu de temps après deux sortes de sonates: celle dont nous venons de parler prit le nom de *sonate de chambre;* l'autre s'intitula *sonate d'église*, et affecta une sévérité de formes que les virtuoses italiens ne devaient pas lui conserver longtemps. « La sonate d'église, dit Brossard, est une composition pleine de majesté, propre à résonner dans le temple de Dieu (1). »

Ce caractère majestueux était dû au choix des pièces, dont la réunion formait la sonate d'église : c'étaient exclusivement des préludes, fugues, *airs* graves et religieux, qui, du reste, ne convenaient guère plus à la dévotion bruyante des fidèles italiens qu'à l'amour des musiciens du même pays pour la vivacité et la fioriture. Aussi vit-on bientôt les airs à danser de la sonate de chambre s'introduire au milieu des pièces scolastiques de la sonate d'église, tandis qu'en échange la sonate de chambre s'appropriait quelques-uns des *airs* et des morceaux fugués de la sonate d'église, ce qui rendit illusoire la distinction établie entre

(1) BROSSARD, *Dictionnaire de musique*. Paris, 1703.

les titres de ces deux compositions. Quoique chacune des pièces formant la sonate ou suite fût en général courte, leur nombre plus ou moins considérable faisait souvent de la sonate une composition assez longue, dans laquelle on observait toujours la règle de l'unité de ton, et qu'on adaptait indifféremment à un seul ou à plusieurs instruments (1).

La *suite* ne disparut que devant la sonate et la symphonie modernes (2). Nous citerons comme les plus belles *suites* pour orchestre celles que le grand Bach écrivit vers 1720-1730, en *ut*, en *si* mineur et en *ré* (3). Cette dernière comprend une ouverture à la française, un *air*, une gavotte, une bourrée et une gigue servant de finale. Tous ces morceaux sont, selon l'usage, écrits dans le même ton, en *ré* majeur. L'*air* grandiose de la *suite* en *si* mineur est connu de tous les musiciens.

Avec le XVIIIe siècle naquit une nouvelle forme de composition instrumentale, dont le plan s'éloigne dès l'abord de la sonate

(1) NERI, *Sonate e canzone a quatro da sonarsi con diversi stromenti, in chiesa e camera, etc.* Venise, 1644. — SCHENCK, *Il giardino armonico, consistende in diverse sonate a 2 violini, viola di gamba e basso continuo.* Amsterdam, 1692. — LEGRENZI, *Suonate da chiesa e da camera a 2, 3, 4, 5, 6 e 7 stromenti con trombe e senza overo flauti*, op. 17. Venise, 1693. — On peut mentionner encore les sonates pour deux violons et basse de viole, avec basse continue de NICOLAÏ (Augsbourg, 1675); de FINGER (Londres, 1688); de MARINI (Venise, 1696), et celles de FINGER et KELLER à cinq parties, pour flûtes et hautbois.

(2) De nos jours plusieurs artistes ont tenté de faire revivre l'ancienne *suite*. Nous citerons la *suite* de M. SAINT-SAENS (op. 49), composée de prélude, sarabande, gavotte, romance et finale, pour l'orchestre, et celles de BOELY pour le piano.

(3) J.-S. BACH, *Première Symphonie* ou *suite* en *ut* pour deux violons, alto, deux hautbois, basson, violoncelle et basse. *Deuxième suite*, en *si* mineur, pour deux violons, alto, violoncelle, flûte et basse. *Troisième suite*, en *ré*, pour deux violons, alto, basse, timbales, deux hautbois et trois trompettes.

d'ancien style. Cette forme fut créée par les grands virtuoses de l'école de violon italienne, qui ne trouvaient ni dans l'ouverture, ni dans la suite, l'occasion de déployer tous les artifices de leur talent. Tel qu'ils l'inventèrent, le *concerto* était une pièce de musique instrumentale écrite pour un instrument principal, accompagné par un orchestre plus ou moins nombreux, dont le rôle, beaucoup plus important que celui de la simple basse continue, ne se bornait pas à soutenir l'instrument principal, mais l'accompagnait de dessins variés, et souvent engageait avec lui un dialogue sur le pied d'égalité.

Quoique le nom de *concerto* (1) existât dès le milieu du XVIIe siècle, on doit regarder le violoniste Giuseppe Torelli comme l'inventeur de cette forme musicale, ou du moins du *concerto grosso :* car il y eut dès l'origine deux façons bien distinctes de composer un concerto. Dans celui « de chambre », l'instrument principal n'était soutenu que d'un simple accompagnement, sorte d'amplification de la basse continue. Dans le *concerto grosso*, tout un orchestre dialoguait avec lui, et l'on donnait aux instruments de l'orchestre le nom de *violino di grosso*, *di ripieni*, pour les distinguer du violon principal ou *di concertino*. La forme symétrique donnée au *concerto* par Torelli, et conservée pendant cinquante ans, dérivait de l'ouverture d'opéra, telle que l'avait renouvelée Alexandre Scarlatti. Nous avons dit que l'ouverture de Lully se composait d'un

(1) Selon Fétis (*Revue Musicale*, t. II, p. 207), le mot *concerto* viendrait du verbe *concinere*. Selon d'autres auteurs, il dérive du verbe *concertare* (Schilling, *Encyclopödie der ges. musik. Wissenschaften*, t. II, p. 282). C'est là une question de linguistique qui n'a pas d'intérêt directement musical.

grave, d'un allegro et du retour final du grave; Scarlatti avait renversé cette symétrie, en faisant du mouvement lent la partie centrale de l'œuvre, et en l'encadrant de deux mouvements plus animés, le premier assez modéré, le dernier beaucoup plus vif. Tel fut l'agencement des parties du *concerto grosso*, à cette différence près, qu'au lieu de s'enchaîner comme dans l'ouverture, chacun des trois mouvements, complet en soi-même, était entièrement séparé de ses voisins.

Les *concerti grossi con una pastorale*, de Torelli, parurent une année après la mort de leur auteur, en 1709 ([1]). Ils étaient écrits à huit parties :

Un violon principal;

Deux violons, viole et basse obligés forment l'orchestre concertant;

Deux violons et un *violone* (contre-basse de viole) de *ripieno* remplacent l'ancienne basse continue d'orgue.

Si les *concerti grossi* de Torelli sont les premiers en date, leur mérite et leur vogue furent bientôt dépassés par ceux que le célèbre Arcangelo Corelli publia peu de temps après, et qui servirent à leur tour de modèles à ceux de Geminiani, de Vivaldi, de Locatelli, de Tartini ([2]).

([1]) G. Torelli, *Concerti grossi con una pastorale*, op. 8. Bologne, 1709. — Auparavant, Torelli avait publié : *Concerto de camera a 2 violini e basso*, op. 2. Bologne, 1686. *Concertino per camera a violini e violoncello*, op. 4, etc.

([2]) Corelli, *Concerti grossi*. Rome 1712 (deux violons et violoncelle di concertino, deux violons, viole et basse di grosso). — Tartini, XII *Concerti grossi*. Amsterdam, 1734 (violon principal, deux violons, viole et violoncelle concertants, basse continue pour clavecin). — Vivaldi a publié plusieurs livres de concertos, de 1737 à 1740; les uns pour quatre violons, deux violes, violoncelle et basse continue (*Estro armonico ossia XII concerti*), d'autres pour un violon solo, deux violons, viole et basse continue pour

On peut voir dans plusieurs de ces concertos la gigue servir de finale, comme dans l'ancienne *suite;* puis, perdant son nom, elle conserve son rythme, et enfin se fond entièrement dans un *presto* ou un *vivace,* dont la mesure cesse de s'astreindre à l'invariable 12/8 de la gigue. Les presto de Tartini ont un *brio* et un caprice que la vieille gigue n'a jamais atteints. — De même, dans le *largo* ou l'*adagio,* second morceau des concerti grossi, on reconnaît l'*air* grave et religieux de la sonate d'église. L'obligation d'écrire dans le même ton tous les morceaux de l'ancienne sonate n'existe plus pour les trois parties du concerto; si l'allegro initial et le presto final sont toujours construits dans une même gamme, du moins le choix du ton pour l'adagio semble abandonné au caprice du compositeur. Dans quelques œuvres de ce genre, les maîtres commencent à prendre pour tonique du second morceau la sous-dominante du ton principal, usage qui s'érigera en règle pour la symphonie moderne.

Le concerto italien ne tarda pas à se répandre dans toute l'Europe musicale. Torelli peut, d'ailleurs, l'avoir lui-même importé en Allemagne, puisque, à partir de l'année 1703, il remplit à la cour du margrave de Brandebourg-Anspach les fonctions de maître de concerts.

Les artistes étrangers s'essayèrent aussitôt dans ce genre de composition : En France, ce fut le violoniste Leclair; en Angleterre, Haendel; en Allemagne, Jean-Séb. Bach [1]. Pour mieux

l'orgue. Outre les célèbres concertos de ces grands maîtres, on peut encore citer : ALBINONI, XII *Concerti a* 6 *stromenti.* — ALESS. MARCELLO, VI *Concerti a* 2 *flauti trav. o violini principali,* 2 *violini ripieni, viola e violoncello obligato, e cembalo.* Venise, 1738.

(1) LECLAIR, VI *Concerti a* 3 *violini, alto, basso, per organo e violoncello.* Paris, 1723. — HAENDEL, XII *Concerti grossi* (quatre violons, deux violes,

s'assimiler cette forme nouvelle, le grand Bach avait transcrit pour clavecin-solo seize concertos de Vivaldi [1].

Les concertos de J.-S. Bach ont eu certainement une influence considérable sur la formation d'une autre pièce de musique instrumentale qui, à son tour et d'après le témoignage de Haydn lui-même, aurait servi de modèle à ce grand maître pour ses premiers ouvrages : c'est de la sonate moderne que nous voulons parler ici.

Le second fils de J.-S. Bach, Charles-Philippe-Emmanuel, est généralement regardé comme l'inventeur de la sonate moderne en trois parties : allegro, adagio, rondo. Ses plus belles œuvres en ce genre, publiées en 1742, furent l'étude favorite des jeunes années de Haydn. Pour nous, cette forme en trois parties de la sonate d'Emmanuel Bach dérive, à n'en pas douter, du concerto cultivé par son père et répandu dans toute l'Allemagne.

Nous reviendrons dans un chapitre suivant sur ce musicien remarquable. Il nous reste à signaler, parmi les formes musicales qui précédèrent la symphonie, deux sortes de compositions, moins sérieuses, moins régulièrement ordonnées que la suite, la sonate et le concerto, mais très usitées au commencement du siècle dernier, et qui contribuèrent beaucoup à répandre dans des classes moins privilégiées le goût de la musique instrumentale.

violoncelle et basse continue pour l'orgue et le clavecin), t. XVIII de la grande édition de ses Œuvres. — J.-S. Bach, premier Concerto pour violon, trois hautbois et deux cors avec accompagnement de quintette. Deuxième Concerto pour violon, flûte, hautbois et trompette avec accompagnement de quintette, etc. On a publié de Bach six concertos pour divers instruments, un concerto pour deux violons et quatuor, treize concertos pour 1, 2, 3 ou 4 clavecins avec quatuor. Haendel a appliqué la même forme à l'orgue.

(1) J.-S. Bach, XVI *Concertos de Vivaldi*, 7e livre des œuvres de clavecin, avec une préface de Dehn.

Nous citerons d'abord ces pièces nommées par les Allemands *Parthien* (au singulier *Parthie*, *Parthia*), sortes de courtes *suites* pour un seul ou plusieurs instruments, composées de divers petits morceaux. Quoique l'usage de ces pièces fût assez fréquent, on les jugeait rarement dignes de l'impression (1).

Un autre genre de pièces, répandu à la fois en Italie et en Allemagne, portait le nom de *cassazione* ou *cassation*. « Ce mot, dérivé du latin *cassatio*, et signifiant littéralement *congé*, *licenciement*, n'aurait pas dû désigner autre chose qu'un morceau de musique terminant un concert, et après lequel la foule des auditeurs se disperserait. » Mais, sans égard pour l'étymologie, on appliqua ce nom à un morceau propre à être exécuté en plein air, le soir, devant la maison d'une personne à laquelle on désirait rendre hommage. L'habitude qui se répandit de jouer ces morceaux sous les fenêtres des jeunes filles donna lieu à une locution populaire dans l'Allemagne du Nord, *cassaten-gehen*, qui veut dire chercher les aventures galantes et les rendez-vous amoureux (2). De même que les *Parthien*, les cassations obtenaient rarement les honneurs de la gravure. Ces pièces s'écrivaient pour plusieurs instruments, mais conservaient des formes simples et faciles.

La cassation présentait beaucoup d'analogie avec la *sérénade*, en vogue dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui s'exécutait surtout pendant les fêtes, les repas et les cortèges de noces, dans les salons ou dans les jardins des princes ou des riches bourgeois. Haydn et Mozart, qui ont laissé beaucoup de morceaux de ce

(1) SCHNELL, VI *Parthias trisonas* (violon, flûte et basse). Augsbourg, 1731.

(2) SCHILLING, *Encyclopödie der ges. musik. Wissenschaften*, t. II, art. CASSATION.

genre, semblaient en dernier lieu confondre la cassation avec la sérénade : cette dernière composition avait toutefois ceci de fixe et de régulier, qu'elle s'ouvrait toujours par une marche, et que tous les morceaux dont elle se composait étaient séparés par des menuets.

Dans les sérénades et cassations de Haydn et de Mozart, le nombre des morceaux varie entre un et dix, et le nombre des instruments entre quatre et dix (1). Dans leur forme originale, c'est-à-dire lorsque ces morceaux étaient destinés à une exécution en plein air, les parties ne se doublaient pas : une cassation pour quatre instruments n'était jouée que par quatre musiciens, à l'encontre de ce qui se passait pour l'ouverture, la suite d'orchestre et le concerto grosso.

(1) Nous citerons la sérénade en *ré* majeur, composée par Mozart en 1776 pour la noce d'un riche bourgeois de Salzbourg, Haffner. Elle comprend huit morceaux : Marche reliée à l'allegro — Andante — 1er menuet — Rondo — 2e menuet — Andante — 3e menuet — Finale. Cinq morceaux de cette sérénade ont été réduits pour le piano à quatre mains, sous le titre de 8e *symphonie.*



DEUXIÈME PARTIE.

—

LA SYMPHONIE AU XVIIIE SIÈCLE.

LES PRÉCURSEURS.

Ayant eu le point de départ le plus grossier, la danse populaire, la musique instrumentale avait, par degrés, franchi un espace immense, et maintenant elle rejetait au loin les formules de la danse, pour chercher des formes pures et élevées.

« Les beaux *concerti grossi* de Corelli, de Gemiani [Geminiani] et de Vivaldi, dit un des auteurs de l'*Encyclopédie méthodique*, avaient certainement acheminé d'une manière très respectable vers la symphonie; mais il lui restait à prendre *sa forme*, *son genre*, *son nom et plusieurs autres pas à faire* (1). »

La naïveté du style n'altère pas la vérité du fait : tout admirable qu'il fût, le concerto grosso n'avait pas encore atteint l'idéal

(1) *Encyclopédie méthodique;* Musique, t. II. Paris, 1818. (Art. Symphonie, par M. de Momigny.)

élevé que devait réaliser la symphonie. La part prépondérante attribuée dans le concerto à la virtuosité d'un instrumentiste que les autres avaient pour mission de faire briller en l'accompagnant et en l'excitant par leur dialogue, prouvait encore une préoccupation en quelque sorte matérielle, que la symphonie allait répudier à son tour, pour s'élever plus librement vers le domaine sans bornes du beau musical pur. Ce domaine ne fut pas conquis sans efforts; avant donc de détailler les beautés des symphonies admirables qui font la gloire de leurs auteurs et de l'art tout entier, il nous faut raconter ces efforts patients et décrire les progrès accomplis lentement.

La suite et la cassation, la sonate et le concerto avaient, nous l'avons dit, répandu dans toute l'Europe le goût et la culture de la musique instrumentale. En Italie, des concerts se donnaient chez les grands, mais plus souvent dans les églises, qui conservèrent longtemps la coutume de s'attacher des virtuoses en renom, et de faire payer un prix d'entrée au public qui venait les entendre. En France, quelques riches seigneurs se donnaient le luxe d'une musique particulière; celle du souverain faisait partie de l'*écurie royale;* des concerts publics, presque uniquement consacrés à la musique religieuse, mais où l'on entendait cependant des pièces instrumentales, furent fondés à Paris en 1725, sous le titre de *Concerts spirituels.* — Mais la véritable patrie de la musique instrumentale était l'Allemagne.

Là, ce n'étaient plus seulement les têtes couronnées qui entretenaient des orchestres de concerts et des chœurs de chapelle : c'étaient tous les seigneurs, ducs, archiducs, landgraves, margraves, comtes et barons, si petits qu'ils parussent; c'étaient des princes-électeurs et des princes-évêques, des ducs sans duchés et

des comtes sans argent. Les plus riches avaient un maître de chapelle, un vice-maître de chapelle, un maître des concerts de la cour, un compositeur de la cour, un organiste de la cour, et toute une troupe de musiciens de cour, chanteurs, solistes et ripiénistes. — Les plus pauvres, à qui l'amour de la musique faisait faire des prodiges, transformaient en musiciens tous leurs domestiques : et le sòir, la besogne faite, on voyait le cocher, le valet de chambre et le valet d'écurie venir exécuter en présence du maître, et quelquefois avec son concours, les quatuors, les sonates et les symphonies que des orchestres plus brillants jouaient dans les châteaux voisins.

Qu'on se garde de prendre à la lettre le mot que nous venons d'écrire : « des orchestres plus brillants. » Quelque profond que fût en Allemagne l'amour de la musique instrumentale, les orchestres de concerts, de chapelle, de théâtre, ne donnaient pas un grand relief aux morceaux qu'ils exécutaient, et nous devons compter l'imperfection des instruments et l'inexpérience des exécutants comme le premier obstacle au développement plus rapide de la symphonie. Le quatuor des instruments à cordes, solidement constitué, formait naturellement la base de l'orchestre et comptait parmi ses adeptes d'excellents virtuoses : mais les autres familles d'instruments, désorganisées par l'abandon successif d'une grande partie des instruments du moyen âge, n'avaient pas encore trouvé de facteurs ni de virtuoses capables de les rajeunir, de les renouveler, de leur donner la richesse, la variété et la facilité d'exécution. — Aussi les premières symphonies furent-elles tout simplement des quatuors de violons et violes.

Ces symphonies s'écrivaient pour les orchestres princiers dont

nous venons de parler ; le musicien portant le titre de maître de concert ou de maître de chapelle fournissait les morceaux de musique qu'on exécutait sous sa direction. L'auditoire étant toujours le même, il fallait du moins que le répertoire se renouvelât : l'un des premiers mérites des compositeurs de cour était donc la fécondité; et en effet on les voyait à l'envi multiplier leurs ouvrages.

A une époque où la gravure musicale était encore rare et coûteuse, ces productions restaient le plus souvent en manuscrit; elles étaient la propriété plutôt du seigneur chez lequel elles avaient été jouées, que du musicien qui les avait composées, et l'on peut regretter la perte d'un grand nombre d'entre elles. Le peu qui nous en est resté est aujourd'hui éparpillé dans les bibliothèques publiques de l'Allemagne, dans quelques collections d'archives seigneuriales, ou dans les tiroirs les plus obscurs des anciennes maisons de commerce de musique : vieux cahiers jaunis, dont la poussière n'est pas secouée tous les vingt ans par une main curieuse; vieilles reliques dédaignées, et dormant du sommeil éternel : car si l'art musical offre aux génies puissants des triomphes enivrants, il ne donne que l'indifférence aux humbles pionniers qui les ont précédés.

D'après G.-W. Fink, les plus anciennes symphonies pour un orchestre complet seraient celles écrites en 1725 et imprimées en 1746 par Jean Agrell, musicien attaché de 1723 à 1746 à la cour de Cassel, ensuite maître de chapelle de l'église principale de Nuremberg, et qui mourut en cette ville au mois de janvier 1769. Le titre de *symphonie* était porté avant cette époque, nous l'avons dit, par de petites pièces instrumentales, ordinairement disposées pour un quatuor d'instruments à cordes. Plus ambitieuses, les

symphonies d'Agrell s'adjoignaient résolûment des parties de cor de chasse, hautbois, trompette, flûtes douce et traversière ; mais, sans apporter plus de richesse à l'harmonie ou d'intérêt à la mélodie, ces nombreux instruments n'étaient là qu'à l'état de superfétation, chargés d'un rôle accessoire et facultatif, tel que celui des figurants qui, dans un opéra, contribuent à l'éclat du spectacle (1).

Ces morceaux pouvaient prendre le titre de *symphonie;* mais il ne faut pas croire qu'on y trouve une œuvre en style symphonique, c'est-à-dire écrite pour un orchestre nombreux, dont toutes les parties sont intéressantes, jouent un rôle actif dans le développement des thèmes, dans la succession des harmonies et dans les effets d'instrumentation.

Agrell écrivait à Cassel : bon Germain en même temps que savant musicien, G.-W. Fink conclut de ce fait, que les musiciens allemands furent les premiers à écrire pour un orchestre complet. Nous reviendrons sur ce patriotisme musical. Dès à présent, nous pouvons dire qu'Agrell était Suédois, né à Lœth, dans la Gothie orientale, et qu'il avait fait ses études aux universités scandinaves de Linkieping et d'Upsal. Hâtons-nous d'ajouter que beaucoup d'artistes allemands, contemporains d'Agrell, et comme lui au service de petites cours germaniques, se livraient, à la même époque, à la culture de la musique instrumentale. Fœrster (1693-1748), maître des concerts du prince de Schwartzbourg-Rudols tadt, et Gebel (1709-1753), qui lui succéda dans ces mêmes fonctions, laissèrent un grand nombre de symphonies. Seul, Gebel

(1) Agrell, *Sei sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo o violoncello, con corni di caccia, trombe, oboe, flauti dolci e traversi, ad libitum.* Nuremberg, 1746.

en composa plus de cent. Fasch (1688-1758), maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, en écrivit environ quarante; J.-Chr. Hertel (1699-1754), maître des concerts du duc de Mecklembourg, autant que Gebel; on en cite vingt-quatre de Harrer († 1754), soixante-dix de Scheibe (1708-1776), maître de chapelle du margrave de Brandebourg et plus tard du roi de Danemark; le nombre des symphonies de Telemann (1681-1767) est plus considérable encore. Dans une œuvre publiée vers 1730 par ce compositeur, de petites symphonies à six ou sept instruments sont comprises au nombre des morceaux destinés à être joués pendant les repas.

Fétis, qui dans ses voyages avait pu feuilleter beaucoup des manuscrits de ces vieux symphonistes, porte sur leurs œuvres oubliées le jugement suivant:

« Bien que non dépourvus de mérite, les ouvrages de ces musiciens semblent être tous jetés dans le même moule; ce sont toujours les mêmes formes, les mêmes dispositions, le même ordre dans le retour des idées, et les thèmes ont tant d'analogie qu'il est à peu près impossible de distinguer le style de l'un de celui de l'autre (1). »

Il est à remarquer que si, dès cette époque, la culture de la musique instrumentale était universellement répandue en Allemagne, elle avait, même parmi les artistes, des adversaires décidés. Voici ce que Mattheson écrivait dans sa *Musique critique :* « Je ne suis pas partisan des longues symphonies, quoique de bons compositeurs, pour lesquels la musique instrumentale a de grands attraits, paraissent se complaire tellement aux longues sympho-

(1) Fétis, *Biographie des Musiciens*, t. IV, p. 262, art. Haydn.

nies et sonates, que bientôt ils feront leur exorde plus long que le sermon tout entier. Une symphonie de vingt-quatre mesures est dans tous les cas assez longue... [1] » — Nous sommes loin des six cent trente mesures du premier morceau de la *Symphonie héroïque!*

Pendant que Mattheson blâmait en Allemagne le soi-disant abus de la musique instrumentale, d'autres auteurs constataient la vogue de ce genre de composition en Italie. Là, chaque jour, la sonate et le concerto grosso résonnaient dans les églises et dans les palais. La symphonie, cultivée en Allemagne par Agrell, par Gebel, par Scheibe, comptait aussi en Italie quelques adeptes, parmi lesquels nous distinguerons Veracini, auteur de symphonies restées inédites pour deux violons, viole, violoncelle, avec basse continue pour le clavecin; Porpora, célèbre auteur de cantates et d'opéras, et un moment le maître de Haydn [2]; enfin Sammartini, sur lequel nous devons nous arrêter.

C'est à Milan, en 1734, que Giam Battista Sammartini, musicien italien dont la biographie est peu connue, écrivit sa première symphonie, à la demande du général gouverneur Pallavicini. Accueillie par le plus vif succès, cette symphonie fut suivie d'un nombre considérable d'œuvres du même genre, dont la vogue ne tarda pas à s'étendre au delà des Alpes. Un fonctionnaire autrichien qui les avait entendues à Milan, et qui en avait été charmé, se hâta d'en porter à Vienne quelques copies, aussitôt répandues dans les châteaux de plusieurs grands seigneurs. Si nous ajoutons que les deux patrons de Haydn, le comte de Morzin et le prince

(1) MATTHESON, *Critica Musica*. Hambourg, 1722-1725.
(2) Il publia six symphonies à Londres en 1736.

Esterhazy, étaient au nombre des amateurs de cette musique, que même le prince Esterhazy, par l'entremise d'un banquier milanais, donnait à Sammartini huit sequins d'or en payement de chaque nouvelle symphonie (1), — on n'aura plus lieu de s'étonner si le jeune Haydn fut disposé à prendre pour modèles des ouvrages si appréciés.

La vogue de Sammartini, qui s'était étendue aussi bien à Paris et à Londres qu'à Vienne et à Prague, ne survécut pas à la publication des grandes symphonies de Haydn. On parut oublier jusqu'au nom de ce fécond musicien, et ce fut longtemps après sa mort qu'un compositeur bohême, Mysliweczek, passant à Milan et entendant par hasard quelque fragment de Sammartini, s'écria : « J'ai trouvé le père du style de Haydn ! » Cette opinion est confirmée dans une certaine mesure par la lecture des quatre symphonies de Sammartini que possède la bibliothèque du Conservatoire de musique. On trouve en effet quelques analogies de forme et d'orchestration entre ces curieux monuments des premiers temps de la symphonie et les essais de la jeunesse du maître autrichien. Quoi que en aient pensé certains admirateurs passionnés du grand symphoniste, il n'y a rien là qui puisse porter atteinte à sa renommée.

En quoi donc la gloire de Haydn serait-elle diminuée par ce témoignage de justice rendu à ses prédécesseurs ? Quand les musiciens l'appellent *le père de la symphonie*, ils n'entendent pas dire que cette forme de composition ait été créée par lui de toutes pièces, comme Minerve sortit tout armée du cerveau de Jupiter.

(1) Le sequin d'or milanais (zecchino) valait 11fr,89 de notre monnaie.

A toutes les époques, la mode a exercé son influence souvent oppressive sur les procédés de la composition musicale ; soit pour plaire au public en lui répétant ses formules favorites, soit par désir de rendre un morceau plus intelligible à la foule, les musiciens du génie le plus différent, écrivant à la même époque, se sont volontairement astreints à suivre la mode courante, et ont adopté les mêmes formules mélodiques ou harmoniques, les mêmes cadences, les mêmes ornements, les mêmes effets d'orchestration ou de rythme. Lorsque ces maîtres sont peu doués sous le rapport de l'originalité, leurs œuvres se ressemblent l'une à l'autre jusqu'à la confusion ; lorsqu'ils ont vraiment du génie, ils suivent dans leur jeunesse, et tant qu'ils sont incertains de leur talent propre, les exemples les plus célèbres, quitte à les abandonner, les modifier ou les renverser plus tard : c'est ce qu'a fait Haydn avec ses devanciers. Il est parti du point qu'ils avaient considéré comme le plus élevé. C'est ce que fit à son tour Beethoven, relativement à Mozart et à Haydn.

Quelle que soit donc notre admiration pour ces grands maîtres, sachons rendre justice aux humbles musiciens qui ont été les précurseurs de ces génies superbes ; en regardant couler le Rhin, n'oublions pas les ruisselets qui l'ont formé.

Nous n'avons plus à citer en Allemagne, parmi les prédécesseurs de Haydn, que deux musiciens de célébrité inégale : Jean-Charles Stamitz (1719-1761), compositeur bohême attaché à la cour de Munich, auteur de vingt à trente symphonies qui obtinrent de brillants succès, grâce à leur élégance facile ; — et Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils de l'auteur de *la Passion*, né à Weimar en 1714.

L'éducation spéciale donnée par Bach à cet enfant eut, comme

l'a fait remarquer Rochlitz [1], une influence déterminante sur son génie musical. L'auteur de la *Messe en* si *mineur*, qui voulait faire de son fils aîné Guillaume Friedmann l'héritier de son génie solide et savant, destina son second enfant aux lettres, et ne lui enseigna la musique qu'à titre de délassement. Dans le but d'en faire un simple dilettante, il le tint éloigné des règles sévères de la scolastique, qui enchaînaient l'art du dix-septième siècle sous un joug de fer. L'essentiel, pour un amateur, était de bien jouer du clavecin, d'accompagner avec goût et d'improviser facilement. Sans s'en rendre bien compte, le grand Bach ouvrit ainsi la voie à tout un nouveau style musical. Le génie d'Emmanuel prit une allure toute différente de celle des maîtres allemands de l'école précédente, allure essentiellement libre et dégagée des formules, et qui fut l'aurore du style musical moderne.

Les études littéraires d'Emmanuel Bach étaient complètes, et il se préparait à des voyages d'agrément, lorsque Frédéric II, alors prince royal, le fit venir auprès de lui, et le décida à rester à son service comme accompagnateur. Le jeune Bach entra donc dans la lice musicale comme un soldat moderne, armé à la légère, venant lutter au milieu de héros des âges passés, bardés de fer et serrés dans les armures rigides de la scolastique. La science, il la possédait sans doute : mais il s'en servait en se jouant, selon sa fantaisie, et sans affecter une austérité qui n'était pas dans sa nature.

Emmanuel Bach fut l'inventeur de la sonate moderne, ou, pour parler plus exactement, il appliqua le premier au clavecin solo la forme en trois parties, déjà consacrée par l'usage dans l'ouverture

(1) Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*. Leipzig, 1830-32.

italienne et le concerto. Ses premières et fort intéressantes sonates furent publiées en 1742; vers la même année, il commença à écrire de petites symphonies pour quatuor seul, puis pour quatuor avec hautbois et cors, et dont cinq seulement ont été publiées en 1759 et en 1780. — Il mourut en 1788 à Hambourg, où il vivait depuis dix ans, remplissant les fonctions de directeur de la musique à la cathédrale de cette ville.

LA SYMPHONIE EN FRANCE.

Comme en Allemagne, la musique instrumentale avait en France des ennemis, mais plus nombreux et d'autant plus acharnés qu'ils étaient moins musiciens. Pratiquant à l'avance cet axiome célèbre de d'Alembert: « C'est aux compositeurs à écrire de la musique et aux philosophes d'en discourir », les philosophes et les beaux esprits étaient considérés comme les oracles de la critique, de la science et de l'histoire musicales. Imbus d'idées préconçues et basées sur des faits et des lois étrangers à l'art des sons, sinon tout à fait incompatibles avec lui, les philosophes étaient pour la musique des amis dangereux, qui souvent tournaient leurs forces contre les aspirations les plus élevées de l'art, et dont cependant l'influence était aussi étendue que tyrannique.

C'est au milieu du brouhaha produit par ces écrivains au moment des représentations italiennes, au milieu de cette longue et vaine dispute des lullistes et des bouffonistes, que la musique instrumentale française se constitua définitivement; dès l'abord elle eut à livrer de patients combats contre les philosophes, qui

niaient à la musique toute beauté indépendante, et s'efforçaient de la reléguer parmi les arts d'imitation.

En véritable bouffoniste, couvrant de son mépris tout ce qui dans la musique ne venait pas d'Italie, J.-J. Rousseau se plaça tout naturellement parmi les détracteurs de la sonate et de la symphonie : « Aujourd'hui que les instruments sont la partie la plus importante de la musique, dit-il, les sonates sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guère que l'accessoire, et le chant accompagne l'accompagnement. *Nous tenons ce mauvais goût* de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instruments ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel *ne durera pas*. La musique purement harmonique est *peu de chose :* pour plaire constamment et prévenir l'ennui, elle doit *s'élever* (!) *au rang des arts d'imitation;* mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie et de la peinture; la parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image; et c'est par les sons touchants de la voix humaine, que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie, dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie?... (1) »

Voilà pour la musique instrumentale en général. Les formes spéciales et scientifiques de cette branche de l'art ne sont pas mieux traitées : « A l'égard des contre-fugues, doubles fugues,

(1) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. Sonate.

fugues renversées, basses contraintes et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, *comme les portails de nos églises gothiques*, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire ([1]). »

Ces deux passages ne prouvent-ils pas clairement que Rousseau non seulement affectait de dédaigner la musique instrumentale pure, mais qu'il était incapable d'en comprendre la beauté?

Les premières symphonies à orchestre vraiment dignes de ce nom que l'on entendit en France furent exécutées chez le financier La Popelinière, celui-là même qui s'était constitué le protecteur de Rameau, au temps où l'illustre maître était encore un organiste dédaigné, et qui avait réuni un orchestre destiné d'abord uniquement à l'étude des opéras de l'auteur de *Dardanus*. Ces symphonies avaient pour auteur un tout jeune musicien, venu récemment à Paris pour chercher un complément d'instruction, un débouché pour ses travaux, et auquel La Popelinière, sur la recommandation de Rameau, avait bientôt confié la direction de son orchestre.

Fils de laboureurs, et pendant son enfance gardeur de troupeaux, François-Joseph Gossec était né à Vergnies, petit village français de la prévôté de Maubeuge, le 17 janvier 1734 ([2]). Ses

([1]) J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française.*

([2]) Sans nous étendre sur les points incertains de la biographie de Gossec, nous ferons remarquer que Fétis et de nombreux écrivains spéciaux donnent le 17 janvier 1733 pour date de sa naissance, tandis que Fayolle (*Biographie Michaud*) et M. Hédouin, qui avait eu sous les yeux l'acte de baptême de Gossec, fixent sa naissance au 17 janvier 1734. (Hédouin, *Notice sur Gossec*, dans le volume intitulé *Mosaïque*, 1856. Valenciennes, in-8°.) Dans le même travail, Hédouin a aussi mentionné ce fait, que d'après son acte de baptême l'artiste se nommait *Gossé* et non Gossec.

dispositions musicales exceptionnelles furent probablement cultivées de bonne heure par quelque savant et obscur organiste flamand, puisque, quand il arriva à Paris en 1751, à l'âge de dix-sept ans, il était déjà exercé dans la pratique de la musique.

On dit qu'à son arrivée en France, Gossec fut frappé de la nullité des pièces instrumentales françaises, et qu'il résolut à la fois de perfectionner l'exécution instrumentale et d'ouvrir à la science du compositeur de nouveaux horizons. Nous pensons que ce plan, peut-être bien profond pour un si jeune artiste, lui fut suggéré par Rameau, dont on connaît les efforts patients et fructueux dans l'art de l'instrumentation. — Quoi qu'il en soit, Gossec fit exécuter chez La Popelinière ses premières symphonies, en 1752 suivant Choron et Fayolle (1), en 1754 suivant Fétis.

Nous devons faire remarquer ici une singulière inadvertance de Fétis; on lit, à l'article *Gossec* de sa *Biographie universelle des musiciens*, tome IV : « Les premières [symphonies] furent publiées par Gossec en 1754.... Il est assez remarquable que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation en France que la première symphonie de Haydn fut écrite. » Dans le même tome du même ouvrage, à l'article *Haydn*, Fétis dit que Haydn « écrivit dans les premiers mois de 1759 sa première symphonie ». Chacune des deux dates, 1754 pour Gossec, 1759 pour Haydn, étant exacte et confirmée généralement par tous les auteurs impartiaux, Fétis se trompe dans ce rapprochement, qui a été reproduit sans contrôle par plusieurs écrivains spéciaux.

Les premières symphonies de Gossec passèrent à peu près inaperçues dans un moment où le public français, que passion-

(1) Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des m siciens*. Paris, 1810.

nait la guerre des bouffons, attachait plus de prix aux brochures relatives à cette querelle qu'aux ouvrages réellement musicaux. La biographie de Gossec nous apprend qu'il ne se lassa point de travailler dans le genre instrumental, et que ses efforts reçurent enfin la récompense qui leur était due. C'est au Concert spirituel que ses symphonies commencèrent à être remarquées.

Vers 1770, Gossec et le fameux chevalier de Saint-Georges, violoniste et chef d'orchestre, avec l'aide du fermier général de la Haye et du surintendant des postes, baron d'Ogny [1], fondèrent une nouvelle entreprise d'auditions musicales, à laquelle on donna le nom de Concert des amateurs, et dont les séances avaient lieu dans les charmants salons de l'hôtel de Soubise, au Marais [2]. Les symphonies de Gossec figurèrent naturellement au programme de ces concerts, pour lesquels l'artiste écrivit spécialement de nouvelles œuvres.

Dès 1756, il avait introduit dans son orchestre deux parties de clarinette, confiées à des artistes étrangers de passage; l'impulsion que Gossec avait donnée à l'exécution instrumentale lui permit d'accroître rapidement le nombre des parties de son orchestre, et, dans sa 21e symphonie, en *ré*, souvent citée, il employa 2 violons, alto, violoncelle, contre-basse, 2 hautbois, 2 clarinettes, flûte, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales, — orchestre considérable, qui fut celui des plus grandes symphonies de Haydn et de Mozart.

Le nom de ces illustres maîtres nous amène à parler de la conduite tenue à l'égard de Gossec par certains écrivains allemands, qui n'entendent pas accorder à un musicien français une

(1) Fétis, *Revue musicale*, t. I, n° 8, avril 1827.
(2) Aujourd'hui Dépôt des Archives nationales.

parcelle de la gloire que Haydn, étant Allemand, a seul le droit de posséder.

C'est ainsi que le savant Fink ([1]), auquel nous avons, comme on l'a vu, emprunté plusieurs détails intéressants, a voulu faire preuve, au sujet de Gossec, du plus zélé patriotisme germanique.
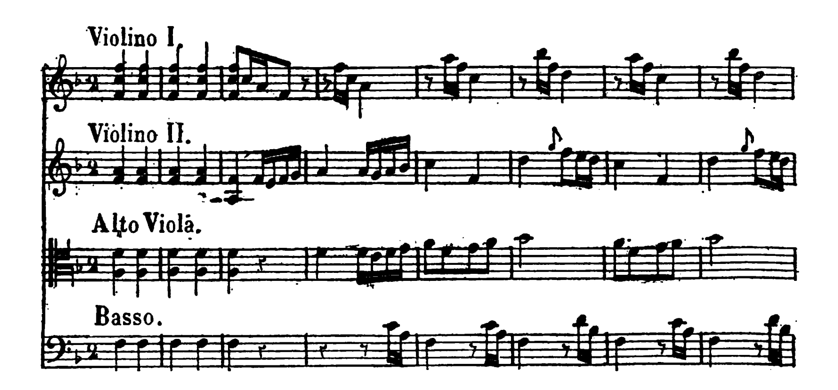
Il nous enseigne d'abord que Gossec n'était pas Français, que son nom s'écrivait quelquefois Gaussec (ce dont nous n'avons pas trouvé d'autre exemple), et que le nom de son protecteur était Pomplinière. Il déplore ensuite que des auteurs allemands aient, avec une crédulité enfantine, ajouté foi aux arrogantes revendications des Français, et qu'*ils les aient répandues par la traduction.* « Plus d'un ouvrage français, dit-il, nous a présenté *son* Gossec comme le premier fondateur de la vraie symphonie. » Ensuite, il prouve que les Français sont dans leur tort quand ils cherchent « sinon à voler, du moins à rogner » cet honneur aux Allemands, car, passant sous silence les symphonies publiées par Gossec en 1754, il fait dater sa première œuvre en ce genre de 1765 ou 1770, et il ajoute que l'examen des « prétendues symphonies » de Gossec doit démontrer clairement qu'elles ne peuvent être mises à côté de celles de Haydn, ni pour la forme ni pour le fond : « A peine peut-on les nommer symphonies, » dit-il.

Les dates que nous avons citées plus haut prouvent que Gossec a écrit avant Haydn des symphonies à grand orchestre — ce qu'avaient fait, avant Gossec, Sammartini et plusieurs autres musiciens. — A quoi bon nier des faits évidents, omettre des dates certaines? Nous le répétons, la part de gloire de Haydn est

([1]) Aux articles GOSSEC et SYMPHONIE de l'*Encyclopödie der ges. musik. Wissenschaften.*

assez large pour qu'il soit permis d'accorder à ses prédécesseurs, à ses contemporains, la renommée qui leur est due.

On trouve des symphonies de Gossec, évidemment les premières, qui ne comportent encore que les trois morceaux de l'ancien concerto grosso. Nous citerons une symphonie en *fa* pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors. Le premier morceau de cette œuvre se compose d'une courte introduction à trois temps, en *fa* mineur, dans laquelle les violons jouent *con sordini*, et d'un *allegro non troppo* en *fa* majeur, à quatre temps. Le second morceau, *adagio poco andante*, a pour tonique *si* bémol, sous-dominante du ton principal *fa* majeur. Le finale, en *fa*, à deux temps, est précédé de cette remarque curieuse, qui justifie ce que nous avons dit plus haut de l'imperfection de l'exécution instrumentale : « Ce dernier morceau doit se jouer d'un mouvement très modéré; *sans quoi, il ne pourrait être exécuté.* » Or, la seule difficulté d'exécution est dans le duo en rythme contrarié et syncopé qui se continue à peu près sans interruption, pendant tout le morceau, entre le premier violon et la basse.



A quelle époque le menuet fut-il introduit par Gossec dans la symphonie, qui prit alors sa forme actuelle en quatre parties? C'est ce que nous n'avons pu découvrir. Ce ne fut probablement qu'après plusieurs années d'essais, car les symphonies de Gossec qui contiennent des menuets sont aussi plus développées et d'une orchestration plus complexe que celles en trois parties. Nous citerons la symphonie en *mi* bémol pour 2 violons, 2 altos, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors *ad libitum* et basse; dans la partie de basse, l'abréviation *contr.* indique les passages où les contre-basses doivent doubler les violoncelles; les deux altos jouent presque toujours à l'unisson ou à la tierce; les deux cors *ad libitum* ont une partie peu intéressante et ne servent qu'à renforcer les *tutti* [1].

Le premier morceau est un *allegro* à quatre temps, en *mi* bémol. L'*adagio* qui suit est dans le même ton; le chant en est confié principalement aux clarinettes, et la partie de premier violon peut être jouée par une flûte. Il se termine gracieusement par un *diminuendo*. Ensuite vient le menuet, en *mi* bémol, d'une allure très franche, auquel succède un trio intitulé *Deuxième menuet*, d'un caractère plus doux et dans lequel les clarinettes ont encore une fois la partie mélodique. Le quatrième et dernier morceau, intitulé *Allegro non presto*, est rythmé sur la mesure à C barré, en *mi* bémol.

Une autre symphonie en *mi* bémol, pour les mêmes instruments, contient aussi quatre morceaux, tous écrits dans le même ton.

[1] Sur quelques-unes de ses œuvres, Gossec prend le nom de F.-J. Gossec, *d'Anvers*. — Sur une symphonie se trouve son adresse à Paris, rue des Moulins, butte Saint-Roch.

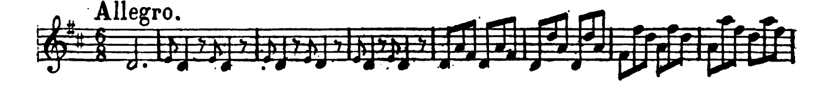
Celles de l'opéra 5 sont écrites pour 2 violons, alto, 2 flûtes, 2 cors, 2 bassons et basse. La première, en *fa* majeur, commence par un allegro à quatre temps, dont l'allure a beaucoup de rapport avec le style des petites symphonies de Haydn; de même que des portraits d'hommes d'une même époque paraissent souvent avoir entre eux ce qu'on appelle un « air de famille », les œuvres des vieux symphonistes ont un cachet un peu archaïque qui semble les apparenter l'une à l'autre. — Le deuxième menuet de cette symphonie de Gossec porte le titre de *Trio*, dont l'usage est resté constant, sans que l'origine en soit parfaitement connue. Le finale est intitulé *prestissimo.*

Dans la seconde symphonie du même œuvre, qui est en *mi* bémol, une *romance* remplace l'*adagio ;* le premier et le dernier morceau sont relativement très développés.

On s'étonnera peut-être de nous voir citer coup sur coup trois symphonies dans le ton de *mi* bémol et deux dans celui de *fa;* il faut réfléchir que la cause de cette uniformité apparente est dans l'inexpérience des musiciens d'orchestre, particulièrement des cornistes et clarinettistes, qui obligeaient les compositeurs à choisir les tons les plus faciles de leurs instruments. Du reste, Gossec savait tirer des mêmes gammes des effets d'une heureuse diversité; il employait des rythmes variés, écrivant ses premiers morceaux à quatre ou à deux temps, quelquefois à trois; ses finales à deux, à quatre ou à six-huit.

Celle des symphonies de Gossec qui nous a paru la plus monotone est précisément celle qui est restée le plus longtemps célèbre : nous voulons parler de *la Chasse* en *ré* majeur, pour 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et basse, dans laquelle trois morceaux sur quatre (le premier, *allegro tempo di*

caccia; le deuxième, *allegretto*, et le quatrième, finale, *tempo di caccia*), sont écrits dans la mesure à 6/8. Le finale de cette symphonie a été la source d'inspiration où Méhul a puisé son ouverture de *la Chasse du jeune Henri;* l'auteur de *Joseph* a, du reste, développé beaucoup plus que Gossec les thèmes de son allegro, et n'a emprunté à personne sa jolie introduction; mais on trouve dans la symphonie de Gossec l'*hallali* des cors en *ré*, qui forme la péroraison de la célèbre ouverture, — sonnerie que nous avons rencontrée aussi dans une très médiocre symphonie de chasse en *mi* bémol, de Schmidt, obscur musicien du XVIII[e] siècle — et l'on remarque dans les premières mesures de Gossec une grande ressemblance avec le motif initial de l'allegro de Méhul, ressemblance étendue aussi bien à l'harmonie et aux procédés d'accompagnement qu'au contour mélodique; c'est ainsi que l'on trouve aux premières mesures de Gossec ces notes glissées qui ont émerveillé tant d'amateurs, en leur *représentant* l'aboiement des chiens, et que le motif principal du premier violon :



est accompagné par la répétition obstinée du *ré* tonique, confiée aux basses, comme chez Méhul, et rythmé de la même manière.

Gossec a aussi composé des symphonies concertantes, forme de composition fort en vogue de son temps et que les virtuoses modernes ont abandonnée pour le concerto à un seul instrument principal. La symphonie concertante de la fin du XVIII[e] siècle était simplement l'ancien *concerto grosso,* comprenant un petit orchestre d'instruments soli et un orchestre de tutti. En France,

la symphonie concertante, moins abstraite que la symphonie proprement dite, donnant aux virtuoses le moyen de prouver leur habileté d'exécution, offrant au public la vue de ces célèbres instrumentistes, la symphonie concertante jouissait d'une grande vogue et faisait les beaux soirs du *Concert spirituel.*

Les biographes de Gossec déplorent la perte d'une symphonie concertante de ce maître pour onze instruments à vent, qui devait être fort intéressante, si l'on en peut juger par son orchestration. Nous avons lu une œuvre de ce genre de Gossec pour 2 violons principaux et alto ou violoncelle obligé, avec 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors. Cette symphonie, en *ré*, qui appartient à la maturité du talent de l'auteur, se compose d'un *allegro moderato,* d'un *larghetto* en triolets, dans lequel les cors ne jouent pas, et d'un finale 3/8, écrit dans les tons alternatifs de *ré* majeur et *ré* mineur.

Sans doute les symphonies de Gossec ont vieilli et ne peuvent être mises en parallèle avec les chefs-d'œuvre coulés plus tard dans le même moule par ses successeurs. Mais leur lecture offre encore au musicien des beautés du plus haut intérêt. Gossec était assurément un grand compositeur, un homme de génie, cherchant et trouvant des voies nouvelles, consacrant son talent aux plus nobles efforts, s'attachant plutôt à élever, à élargir le domaine de l'art, qu'à s'acquérir la vogue et la fortune. L'universalité de son talent est aussi un fait remarquable et qui fut pendant longtemps rare parmi les musiciens français. L'opinion du XVIIIe siècle était favorable aux spécialités artistiques; chaque jour, les critiques et les philosophes émettaient ce principe : que l'auteur d'un opéra ne pouvait faire de bonne musique religieuse, et que le génie de la musique instrumentale était incompatible avec celui

de la musique dramatique. Ce préjugé n'est-il pas répandu encore de nos jours dans bien des esprits?

Au contraire, en Allemagne, l'universalité est une des qualités les plus admirées chez les artistes. Voyez cette phrase de Schumann, expression d'un sentiment généralement répandu chez ses compatriotes : « Ce qui différencie les maîtres de l'école allemande des Italiens et des Français, ce qui les a rendus grands et parfaits, c'est qu'ils se sont essayés dans toutes les branches de l'art, tandis que les maîtres de ces autres nations se renfermaient, pour la plupart, dans une seule forme. Aussi, quand nous entendons appeler *grand artiste* un compositeur parisien d'opéras, nous demandons tout d'abord : Où sont donc vos symphonies, vos quatuors, vos psaumes, etc. ? Comment pouvez-vous vous comparer aux maîtres allemands (1) ? »

Gossec, sous ce rapport, n'a rien à envier aux musiciens d'outre-Rhin; nous n'avons à parler de lui, dans ce travail, qu'au point de vue de la symphonie; on nous permettra cependant de rappeler sa belle *Messe des morts*, ses admirables chœurs patriotiques, son *Oratorio* de la Nativité, ses grands opéras et ses opéras comiques, ses quatuors, ses morceaux de musique militaire; comme professeur, son zèle et son talent d'organisateur; comme homme, sa loyauté et sa bienveillance à l'endroit de ses rivaux. Ad. Adam, Hédouin l'ont remarqué avec vérité, et non sans une certaine tristesse, Gossec « a joué de malheur quant aux œuvres qu'il a produites, en ce que, telles estimables qu'elles soient, elles ont été surpassées dès leur apparition ». Haydn a fait oublier ses symphonies et ses quatuors; Gluck et Grétry, ses opéras; Mo-

(1) SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.* 3e édition. Leipzig, 1875.

zart, sa *Messe des morts*. Ses œuvres ont pu disparaître, le public a pu oublier jusqu'à son nom; mais les musiciens français doivent à sa mémoire le respect et la reconnaissance; à ses œuvres, l'intérêt, l'estime et quelquefois l'admiration.



HAYDN.

Les sonates d'Emmanuel Bach, les symphonies de Fasch, de Gebel, de Harrer, de Sammartini, de Stamitz, furent donc les modèles que Haydn avait probablement sous les yeux quand il composa ses premières symphonies. Nous arrivons enfin à ces œuvres célèbres dont l'éclosion, qui semble dans l'histoire générale le résultat du génie d'un seul homme, avait été préparée de longue date par de laborieux musiciens.

Né le 31 mars 1732 au village de Rohrau, dans la basse Autriche, près des frontières de Hongrie, Joseph Haydn était fils d'un charron. Il n'entre pas dans la nature de notre travail de raconter la biographie de l'illustre maître; toutefois, l'éducation musicale d'un compositeur ayant souvent sur son talent une influence profonde, nous devons rappeler brièvement quelques circonstances de la jeunesse de Haydn.

Grands amateurs de musique, le charron de Rohrau et sa femme avaient pour ainsi dire bercé leur fils aux sons des lieder populaires chantés avec accompagnement de harpe. Dans son premier maître d'école, l'enfant avait trouvé encore un musicien fanatique, qui lui avait enseigné, en même temps que l'A B C, le maniement des instruments les plus divers, des timbales, par

exemple. Lorsque, quelques années plus tard, il entra au chœur de l'église Saint-Étienne, à Vienne, son esprit était tout à fait préparé à profiter des leçons qui lui seraient données et de l'audition des chefs-d'œuvre que le hasard lui ferait entendre.

Quand la mue de sa voix le fit exclure du chœur de Saint-Étienne, le jeune musicien trouva moyen de subvenir aux frais de la plus modeste existence en s'enrôlant dans quelques orchestres, chargés d'exécuter en plein air des cassations et des sérénades. Par là, il se familiarisa avec la pratique de l'art, dont il apprenait seul les règles dans deux ouvrages théoriques [1] achetés en même temps qu'un misérable piano.

Ses premiers essais furent des cassations et des sonates dans le goût de celles d'Emmanuel Bach, alors nouvelles, et dont Haydn avait été vivement charmé. Ses cassations le firent connaître d'un directeur de spectacles, qui lui commanda son premier opéra; ses sonates lui procurèrent la protection d'une grande dame de l'aristocratie viennoise, qui lui fit obtenir des leçons et des commandes.

En 1758, Haydn fut nommé second maître de chapelle du comte Morzin. C'est pour l'orchestre de ce noble personnage qu'il écrivit, au commencement de 1759, sa première symphonie. Le prince Antoine Esterhazy, qui assistait, chez le comte Morzin, à l'exécution de cette symphonie, en fut si charmé, qu'il sollicita vivement le comte de lui en céder l'auteur. Il emmena donc Haydn et l'attacha à sa musique; on raconte cependant que le prince oublia bientôt son nouveau musicien, et que, pour se rappeler à son souvenir, Haydn dut faire exécuter devant lui, le

(1) Le *Gradus ad Parnassum*, de Fux, et le *Vollkommene Kapellmeister* (Parfait maître de chapelle), de Mattheson.

jour anniversaire de sa naissance (19 mars 1760), une nouvelle symphonie. Cette œuvre, que nous regardons aujourd'hui comme une production de jeunesse, émerveilla le prince Esterhazy, qui fit donner en récompense au jeune artiste de beaux habits, des talons rouges, et le titre de second maître de chapelle.

Un an après, le vieil Esterhazy mourait, et le musicien de Rohrau trouvait dans son successeur, le prince Nicolas, un amateur éclairé, un protecteur riche et puissant, et ce qui valait mieux encore, un ami.

Haydn ne quitta point la maison des Esterhazy, jusqu'à la mort de ce prince, en 1790. La vie paisible qu'on menait dans cette résidence solitaire était éminemment favorable au travail régulier, tel que l'aimait le maître allemand. Haydn n'avait rien de la fougue qui inspirait Beethoven, et lui faisait noter en pleins champs, au restaurant, en visite, ses pensées musicales : Haydn se mettait au travail à des heures réglées, écrivait pendant un laps de temps fixé par l'habitude; l'inspiration lui obéissait docilement, et le travail ne lui coûtait aucun effort. L'isolement dans lequel il vivait, relativement au monde artistique, était aussi, suivant ses propres paroles, une circonstance favorable à l'originalité de son talent.

D'après la liste communiquée à Griesinger par lui-même, Haydn n'a pas composé moins de 118 symphonies, dont 73 environ (plus 9 symphonies concertantes) nous ont été conservées.

La plus grande partie de cette collection considérable a été composée pendant les trente années que Haydn passa chez les Esterhazy. Vers la fin de cette longue période, le nom de Haydn s'étant répandu dans quelques centres artistiques de

l'Europe, des propositions lui vinrent de l'étranger : la première lui fut adressée par les musiciens français, qui, depuis 1770, exécutaient ses œuvres au *Concert des Amateurs*. Cette entreprise musicale, qui avait en 1780 changé de local et pris pour titre *Concert de la Loge olympique*, demanda en 1784 au maître autrichien les six symphonies connues encore aujourd'hui sous le nom du Concert où elles furent exécutées.

Dès que le bruit de la mort du prince Nicolas Esterhazy se répandit, et qu'on apprit que Haydn venait de se fixer à Vienne, un violoniste de Cologne, Salomon, engagé à Londres pour le concert de Hanover-square, accourut auprès du maître et lui renouvela des propositions déjà faites précédemment, mais que l'artiste avait écartées. Cette fois il céda aux instances de Salomon, et partit avec lui pour Londres, dans les derniers mois de 1790. Il n'eut pas à se repentir de cette résolution. Le brillant accueil qui lui fut fait par les Anglais, le succès croissant des six symphonies qu'il écrivit expressément pour le concert de Hanover-square, enfin le résultat pécuniaire de l'entreprise, l'engagèrent à renouveler ce voyage deux ans plus tard. Six autres symphonies furent le fruit de ce nouveau séjour, et portèrent à son comble l'enthousiasme du public anglais; depuis Haendel, nul musicien ne s'était vu ainsi fêté sur le territoire de la Grande-Bretagne.

Haydn revint à Vienne avec le titre de docteur en musique de l'Université d'Oxford. Il ne fut pas longtemps avant de s'apercevoir que ses voyages et ses succès avaient eu dans sa patrie même les plus heureux résultats; regardant le temps de ses deux séjours à Londres comme le plus heureux de sa vie, il affirmait que les honneurs dont on l'avait comblé avaient enfin ouvert les

yeux de ses compatriotes. Sans doute, avant ces voyages, on connaissait en Autriche le prix de ses œuvres; mais les témoignages d'admiration, d'enthousiasme, ne lui étaient venus qu'à son retour.

A Vienne, il acheta une maison, et vécut d'une vie simple, mais indépendante. Les longues années de sa vieillesse lui permirent de jouir des douces joies d'une gloire pure. Il mourut le 31 mai 1809, pendant le siège de Vienne.

Comme homme, Haydn savait se faire aimer; son caractère, suivant le témoignage de ses contemporains, était avant tout égal et serein, empreint d'une gaieté sans malice, d'une bonhomie enjouée; il avait la piété naïve d'un enfant ou d'un paysan. Brendel trouve en lui le type du bourgeois autrichien au XVIIIe siècle.

Bien que partisan du système esthétique de Hanslick, et croyant avec lui à l'existence d'une beauté musicale indépendante et idéale, inhérente aux sons, et libre de tout programme littéraire, philosophique ou psychologique, nous devons mentionner ici l'opinion d'écrivains de l'école opposée (1).

Résumant donc en quelques lignes leurs longues dissertations, nous constaterons en premier lieu que ces auteurs avouent ne pas trouver dans les symphonies de Haydn « ces actions psychologiques embrouillées » qu'ils découvrent dans les chefs-d'œuvre de Beethoven. Haydn, disent-ils, se borne à l'exploration d'un domaine très restreint de sentiments, et sa musique est en même

(1) Elterlein, *Beethoven's Symphonieen nach ihrem idealen Gehalt, etc.* 3e éd. Dresde, 1870. — A.-B. Marx, *Beethoven's Leben und Schaffen.* 3e éd. Berlin, 1875. — Vischer-Köstlin, *Æsthetik.* — Brendel, *Geschichte der Musik, etc.*

temps remarquable par la simplicité avec laquelle ces sentiments sont exprimés. Elle porte le cachet d'une « pure idéalité enfantine », c'est-à-dire qu'elle exprime les simples et purs sentiments de l'âme naïve de l'enfant : la joie innocente, le jeu sans souci, l'espièglerie, la rêverie douce et naïve; si quelquefois la douleur et le chagrin apparaissent, c'est « seulement comme des nuages qui obscurcissent un instant le soleil et sont bientôt dispersés ». — C'est le printemps, l'âge d'or, l'innocence primitive de la vie et de l'art. — Ces simples et intimes sentiments sont du reste ceux mêmes de l'âme de Haydn; il est « le plus grand maître de la plaisanterie et de la bonne humeur ».

La révolution purement musicale accomplie, comme nous l'avons exposé, par Emmanuel Bach dans les formes et le style de l'art, continuée par Haydn, — c'est-à-dire l'avènement du style classique moderne succédant au style scolastique, trouve aussi son commentaire et son explication philosophique extra-musicale. En Palestrina s'était incarné le génie de l'Église catholique romaine; Bach avait été le représentant du culte réformé, Haydn personnifiait à son tour la philosophie moderne, s'affranchissant du joug des religions établies, en un mot la libre pensée. — Haydn, si naïvement dévot, si attaché à sa religion, qui écrivait en tête de chacun de ses ouvrages les initiales des noms Jésus, Marie, Joseph, ou les mots *In nomine Dei,* à la fin : *Laus Deo!*... — La psychologie, la philosophie, ayant commenté la musique de Haydn, le tour était à la politique. On nous montra donc Haydn, sorti du peuple, exprimant les sentiments du peuple, ses passions, ses émotions, ses aspirations, en un mot, Haydn démocrate, — aussi vraisemblable que Haydn libre-penseur.

Philosophes ou musiciens, les historiens et les critiques de la musique sont du moins unanimes dans les éloges qu'ils accordent au maître autrichien. — Non que leur enthousiasme ne se traduise souvent dans des termes et des comparaisons bien différents, l'un voyant en Haydn le premier apôtre du romantisme et rapprochant ses symphonies des « sublimes badinages de l'Arioste, où ce grand poète semble s'amuser à faire naître tour à tour dans l'âme de ses lecteurs les sensations les plus opposées (1) »; l'autre vantant « sa douce bonhomie qui rappelle parfois le sublime bavardage des héros d'Homère (2) ». — Généralement tous s'accordent à voir dans ses symphonies l'apogée de son génie : à l'exception toutefois de ceux qui, entendant réserver à Beethoven seul la souveraineté de la musique d'orchestre, désignent l'oratorio comme la plus haute expression du génie de Haydn.

Cette opinion n'est pas la nôtre. Malgré l'admiration que nous inspirent la *Création* et les *Saisons*, nous ne croyons pas que ces deux ouvrages puissent prétendre, dans l'histoire de l'oratorio, au rang élevé qu'occupe de plein droit la musique instrumentale de Haydn dans l'histoire de la symphonie. Les deux oratorios de Haydn n'approchent pas, à notre avis, des grandioses chefs-d'œuvre de Bach et de Haendel, qui les ont précédés; ils quittent la voie austère et magnifique de la poésie biblique, pour chercher de nouvelles beautés dans l'élément descriptif; enfin quelques parties de ces ouvrages n'ont pas résisté aux atteintes du temps.

Les symphonies de Haydn ont pu conserver, malgré la magni-

(1) SÉVELINGES, art. HAYDN, dans la *Biographie Michaud*.
(2) SABATTIER, *l'Opéra et la Symphonie*. Paris, 1878.

ficence des œuvres postérieures de Beethoven, l'admiration qu'elles avaient conquise dès l'abord. Au temps de leur apparition, on leur accordait des éloges dont aujourd'hui nous n'avons rien à retrancher.

« La musique de Haydn, écrivait Grétry dans ses *Essais* (1), peut être regardée comme un modèle dans le genre instrumental, soit pour la fécondité des motifs du chant ou celle des modulations. » — Dans un style assez naïf, le *Dictionnaire* de Choron et Fayolle renferme une louange égale : « Haydn dans ses symphonies est un véritable modèle pour toutes les parties de l'art musical. Du motif le plus simple et souvent le plus commun, il fait sortir le chant le plus élégant, le plus majestueux. Ses sujets sont toujours clairement exposés, habilement développés; l'emploi des instruments à vent y est admirable.... Vous le voyez suivre constamment la route de son génie et ne jamais sacrifier à la mode. ***Il n'a pas fait une seule polonaise; aussi est-il toujours noble,*** depuis la chanson jusqu'à la symphonie. (?) »

Quelques années plus tard, un autre biographe français écrivait : « Dans l'opinion de tous les amateurs, les symphonies de Haydn sont partie obligée de tous les concerts; ils les jugent remarquables, surtout par l'unité de plan, la clarté et la variété des développements, la richesse d'orchestre et la variété du coloris (2). »

C'est sous ce point de vue purement musical, celui d'ailleurs qui leur est le plus favorable, que nous nous proposons d'examiner les principales symphonies de Haydn, nous réservant de revenir, dans un autre Chapitre, sur leur côté littéraire et pittoresque.

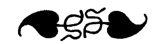
(1) Grétry, *Essais sur la Musique*. Paris, an V.

(2) *Biographie nouvelle des contemporains*. Paris, 1820-1825.

Il est bien entendu que, en parlant ainsi en général des symphonies de Haydn, il ne s'agit nullement des œuvres de sa jeunesse, ni même, jusqu'à un certain point, de celles qu'il composait dans l'âge mûr chez les princes Esterhazy. Les vraies symphonies de Haydn, celles qui lui assurent une gloire durable, celles qui méritent toujours d'être étudiées par le musicien, entendues par l'homme du monde, ce sont les dernières qu'il a composées : celles de ses deux voyages à Londres, celles qu'il envoya à Paris, et quelques-unes de celles qu'il écrivit en dernier lieu chez le prince Nicolas.

Il est encore une circonstance importante pour l'histoire des œuvres de Haydn que nous devons mentionner ici : Haydn, qui vit naître et mourir Mozart, ne fut pas sans profiter des travaux de son illustre contemporain. Les grandes symphonies que Mozart composa de 1786 à 1788 eurent évidemment sur le maître de Rohrau une influence marquée, et contribuèrent à l'élargissement de son style, au développement de son instrumentation. Pour établir un ordre chronologique rigoureux, il faut donc placer successivement :

Les premières symphonies de Haydn.
Les premières symphonies de Mozart.
La symphonie parisienne de Mozart (1778).
Les symphonies de la *Loge olympique* de Haydn (1784).
Les grandes symphonies de Mozart (1788).
Les grandes symphonies de Haydn (1791-1795).



LES SYMPHONIES DE HAYDN.

Deux choses sont à considérer d'abord d'une manière générale dans les symphonies de Haydn : la forme de l'ensemble et de chaque morceau, l'instrumentation.

La forme adoptée, à très peu d'exceptions près, par ce grand maître pour l'ensemble de chacune de ses symphonies, est celle en quatre parties; l'allegro, l'andante et le finale étaient employés dans le même ordre, ainsi que nous l'avons fait voir, dans l'ouverture italienne, dans le concerto, dans la sonate d'Emmanuel Bach et dans les symphonies de la plupart des vieux maîtres que nous avons cités. Le menuet qui fut introduit comme avant-dernier morceau par Gossec ou par Haydn, — aucune date ne nous est fixée à cet égard, — fut emprunté à la cassation ou à la sérénade, pièces instrumentales dont nous avons parlé, et dans lesquelles le menuet prenait la plus large place.

Dans cette belle création musicale de la symphonie, chacun des quatre morceaux possède sa forme propre; relié puissamment à l'unité générale de la composition entière, il est pourtant complet en lui-même. Haydn, nous l'avons vu, ne fut pas l'inventeur de la symphonie; mais on lui doit de l'avoir agrandie, de l'avoir variée dans ses détails et de l'avoir unifiée dans son ensemble. Avec lui, chacune des quatre parties principales prend un aspect particulièrement intéressant.

C'est surtout dans ses premiers morceaux de symphonie que Haydn se montre complètement inventeur. Il abandonne les rythmes de danse, si longtemps respectés dans la suite, la sonate, la sérénade, le concerto même. Il rompt aussi, en apparence, avec

les procédés sévères de l'art scolastique, avec la fugue, qui fait pâlir les écoliers, avec les artifices du contre-point, dont le nom seul fait fuir les ignorants — mais en apparence seulement, notons-le bien. A l'inverse des maîtres du siècle précédent qui, fiers de leur science, en faisaient étalage, Haydn cache la sienne aux yeux du vulgaire, il la couvre des mélodies les plus claires, des dehors les plus séduisants : mais jamais il ne la néglige; nul plus que lui ne possède les secrets de la fugue et du contre-point, nul n'en fait un usage plus fréquent, plus heureux. Pour bien jouir du génie de Haydn, il faut être musicien. L'homme du monde l'écoute et l'admire, non sans trouver parfois ses mélodies un peu vieillies : le musicien pénètre plus au fond, comprend mieux ce génie si clair, si ferme, si correct, si pur, en même temps que séduisant et aimable.

Dans ses premiers morceaux, Haydn emprunte sans doute aux compositeurs précédents leur forme générale; il se souvient des ouvertures à la française; des allegro de *concerti grossi*, de ceux de Stamitz et de Sammartini; mais combien, au bout de peu de temps, son génie arrive à dépasser ces vieux modèles, à les élargir, à les renouveler; combien il donne d'intérêt, de chaleur au discours musical, qui, chez ses prédécesseurs, ressemblait souvent à ces résumés secs et concis dont les livres de classe ont la spécialité. Haydn se crée véritablement un style neuf et parfait, respectueux des anciennes traditions, en même temps que hardi et indépendant.

Sauf les développements que son génie plus exercé lui suggérait dans l'âge mûr, Haydn n'a point changé le plan de ses allegro; esprit net et parfaitement équilibré, il avait découvert de bonne heure le moule qui lui convenait. Mais ses idées musi-

cales n'acquirent qu'à la longue l'ampleur, l'élévation, et, jusqu'à un certain point, l'originalité; son instrumentation progressa en même temps. Comme Gluck, comme Haendel, comme Rameau, Haydn écrivit ses plus belles compositions dans ses années de vieillesse.

Le plan des premiers morceaux de symphonies de Haydn est celui que tous les traités modernes de composition donnent pour modèle; deux motifs principaux seulement lui servent de base. « En général, dans la symphonie, dit Kastner, il ne faut pas prodiguer une trop grande variété d'idées mélodiques, mais s'en tenir au contraire à un petit nombre de phrases bien choisies, qu'on s'attachera à développer et à travailler sous mille formes en leur appliquant le charme d'un style varié et d'une brillante instrumentation (1). »

C'est dans cet art si difficile de « développer et de travailler sous mille formes » un même thème, que réside la nouveauté du génie de Haydn à l'époque où il écrivait.

Pour mieux faire juger du plan adopté par Haydn pour ses premiers morceaux de symphonie, nous analyserons sommairement l'allegro d'une de ses plus anciennes et plus simples symphonies, celle en *ut* majeur, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors (2) :



Un simple regard jeté ensuite sur les œuvres de son âge mûr

(1) KASTNER, *Cours d'Instrumentation.*
(2) N° 16 du Conservatoire.

montrera combien peu de changements Haydn introduisit dans la structure générale, l'ossature, pour ainsi dire, de ses premiers morceaux.

Première partie. — La première partie commence par l'exposition complète du premier motif principal en *ut* majeur, qui se termine par une pause sur la dominante.

Des fragments de ce motif et des phrases mélodiques accessoires forment un *conduit* ou *passage*, dans le ton de la dominante (*sol* majeur) et se terminant par l'accord de *ré* majeur.

Le deuxième motif principal est exposé, en entier, en *sol* majeur.

Les vingt dernières mesures de la première partie forment une coda se terminant sur l'accord de *sol* majeur.

La première partie, qui compte au total 83 mesures, se reprend en entier.

L'usage de terminer la première partie sur la dominante du ton principal, et de la répéter une seconde fois, datait des premiers temps de la musique instrumentale : dans toutes les pièces anciennes de musique de danse, la reprise avait lieu.

Deuxième partie. — Dans la deuxième partie, le maître reprend des fragments des motifs principaux, les fait passer par divers tons éloignés, les transporte d'un instrument à l'autre, les traite en fugue ou en imitations. La deuxième partie, dans l'allegro de Haydn, est un peu moins longue que la première et la dernière : dans la symphonie que nous avons choisie pour exemple, elle se termine au bout de 50 mesures.

Troisième partie. — La troisième partie, qui forme pour ainsi dire la péroraison du discours musical, est une récapitulation de la première. Elle commence par une nouvelle expo-

sition du premier motif principal, complet et dans le ton primitif.

Un conduit nouveau, dans lequel sont cependant répétées des phrases déjà entendues, succède au premier motif; mais au lieu d'être composé dans le ton de la dominante *sol*, comme dans la première partie, il se tient dans le ton principal, et ne passe dans celui de *sol* qu'au moment de conclure.

Le deuxième motif principal est répété intégralement, mais transposé dans le ton d'*ut* majeur.

Le ton d'*ut* majeur est conservé pour la coda.

Ainsi, pour nous résumer, l'allegro de la symphonie en *ut* de Haydn comprend :

I. 1er motif en *ut* majeur.
 1er conduit en *sol* majeur.
 2e motif en *sol* majeur.
 2e conduit et coda en *sol* majeur.

II. Développements et modulations

III. 1er motif en *ut* majeur.
 1er conduit modifié en *ut* majeur.
 2e motif transposé en *ut* majeur.
 Coda en *ut* majeur.

Prenez maintenant n'importe quelle autre symphonie de Haydn en *ut* majeur, et lisez attentivement l'allegro : vous constaterez que la charpente en est la même, que les motifs se succèdent dans le même ordre, dans les mêmes gammes, et que leur durée n'est pas de beaucoup différente. Ouvrez encore la symphonie en *ut* de Mozart, celle qu'on a nommée *Jupiter ;* la symphonie en *ut* de Beethoven : vous reconnaîtrez que le

modèle posé par Haydn dans sa jeunesse n'a été négligé ni par lui-même dans l'âge de sa gloire, ni par ses illustres successeurs, — jusqu'au jour où Beethoven, à l'étroit dans ce moule si large pour Haydn, l'a brisé, et s'est élancé vers des horizons nouveaux d'une beauté que nul avant lui n'avait vue ni devinée.

Il ne faut pas conclure de ce que nous venons de dire, que le plan des premiers morceaux de Haydn était un moule banal, dans lequel il jetait à la hâte et sans grands efforts d'invention les produits de sa féconde imagination. Il en était de ce plan comme des formes convenues de certains genres de poésie : du sonnet, par exemple, dans lequel, malgré la régularité immuable du moule, les poètes savent couler des pensées si différentes.

Parmi les premiers morceaux de Haydn, les plus remarquables sous le triple rapport de l'invention mélodique, de la conduite et de l'instrumentation, nous rappellerons particulièrement ceux des symphonies en *si* bémol (n° IX des dix-huit grandes symphonies, 22 du Conservatoire), en *ré* (n°s XI et 45), en *sol* (militaire), en *mi* bémol (n^{os} X, 55), etc., et d'une manière générale ceux de toutes les symphonies de Londres.

Dans les commencements de sa carrière, Haydn semble avoir attaché peu de prix à l'*Introduction*, sorte de prologue d'un mouvement lent, servant à la fois à éveiller l'attention de l'auditeur, et « à rendre le début de l'allegro plus solennel, plus clair et plus facile à retenir [1] ». — Dans ses dernières années, au contraire, il n'avait garde de négliger ce puissant moyen d'effet, et sur ses dix-huit grandes symphonies, deux seulement sont

(1) *Encyclopédie des gens du monde*, art. Symphonie, par de la Fage.

privées d'introduction (1). En général, l'introduction des symphonies de Haydn est écrite dans le ton de l'allegro qu'elle précède. Sa durée n'est jamais moindre de dix mesures (2), mais n'excède jamais non plus quarante mesures (3). Elle se compose de phrases courtes, graves et solennelles, prolongées par de fréquents points d'orgue, et se reliant étroitement aux premières mesures de l'allegro.

Il est arrivé quelquefois à Haydn de reproduire dans l'allegro le thème de l'introduction, et nous pouvons citer de ce fait trois exemples: dans la symphonie en *ut* majeur (4), l'introduction adagio à 3/4, donne dans ses cinquième, sixième, septième et huitième mesures, la première période du premier thème principal de l'allegro à 3/4 qui lui succède dans le même ton. — Dans la symphonie en *si* bémol, plus développée et d'une orchestration plus compliquée (5), le thème principal de l'allegro à quatre temps se fait pressentir deux fois de suite dans l'introduction. — Mais l'exemple le plus remarquable de ce procédé nous est offert par la grande symphonie en *mi* bémol (6), l'une des plus belles de Haydn, et aussi des plus connues.

L'introduction de cette symphonie, adagio à 3/4, en *mi* bémol,

(1) Le n° V, en *ut* mineur (n° 12 du Conservatoire), et le n° XIII, en *la* majeur (n° 36 du Conservatoire).

(2) Symphonie en *si* bémol, *la Reine de France* (n°s XVIII, 30).

(3) Symphonie en *mi* bémol, n°s VIII et 54.

(4) Symphonie en *ut*, à onze parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux bassons), n° 24 du Conservatoire.

(5) Symphonie en *si* bémol, à quatorze parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, deux bassons, timbales) n°s IV et 33.

(6) Symphonie en *mi* bémol citée plus haut (n°s VIII et 54) à seize parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, deux bassons, timbales).

a pour thème principal une phrase à l'unisson des basses et des altos, divisée en deux fractions de quatre mesures, séparées et terminées par des accords soutenus des instruments à vent. A cette introduction succède un allegro *con spirito* à 6/8 dans le même ton. Pendant toute la première partie (reprise) de cet allegro, Haydn semble oublier complètement la phrase à l'unisson de son adagio; mais à peine la seconde partie de l'allegro est-elle commencée, et tandis que l'auditeur suit les enchaînements par lesquels le maître fait passer le thème, voici que dans la dix-huitième mesure apparaît de nouveau la phrase à l'unisson des basses de l'introduction : non plus dans le mouvement grave du commencement, mais dans celui de l'allegro *con spirito;* non plus dans le rythme ternaire, en noires, de l'introduction, mais dans le rythme en triolets et en croches de la mesure à 6/8; non plus réduite au simple unisson, mais accompagnée des réponses des autres instruments de l'orchestre, qui s'identifient avec elle et la ramènent bientôt à une fusion complète avec le thème principal.

Cette apparition fugitive de la phrase que nous suivons n'est pas la dernière: une fois la deuxième partie de l'allegro terminée, et la troisième sur le point de conclure, un *rallentando* imprévu amène, au lieu de l'accord final, un nouveau retour du motif à l'unisson; mais, cette fois, identique à ce qu'il était à l'origine. Ces quelques mesures adagio forment un contraste tranché avec la vive coda qui leur succède, et qui termine le morceau par le thème principal de l'allegro.

Deux formes différentes sont employées tour à tour par Haydn, avec le même bonheur, pour ses seconds morceaux de symphonie : La première est le thème varié, la seconde est l'adagio cantabile.

Haydn avait pour le thème varié des modèles magnifiques; quel musicien ne connaît l'*Air* avec trente variations du grand Bach, et les *Folies d'Espagne* de Corelli? — Cultivé déjà depuis presque un siècle par les grands virtuoses, l'art de varier un thème à l'infini par les modifications de rythme, de tonalité, d'harmonie, était parvenu avant Haydn à une perfection toute classique. Le maître de Rohrau paraît donc moins inventeur dans cette forme que dans celle du premier morceau de symphonie : son génie sait pourtant imprimer au thème varié un cachet nouveau, en l'écrivant pour un orchestre complet, en donnant à tous les instruments de cet orchestre une part égale dans la variation, en adaptant, pour tout dire, au véritable style symphonique, une forme jusque-là considérée comme l'apanage des grands virtuoses.

Les variations de Haydn, toujours claires et mélodiques, découlent naturellement du thème, modulant très peu, mais alternant volontiers sur une même tonique, du mode majeur au mode mineur; la mesure initiale est toujours respectée, et la durée de chaque variation n'outre-passe presque jamais la durée du thème.

La mesure à 2/4 est celle du plus grand nombre des andante variés de Haydn. Parmi les plus charmants et les plus élégants, il faut citer ceux de la symphonie en *mi* bémol, dont nous venons de parler; de la symphonie en *sol*, *la Surprise* ([1]); de celles en *ut* majeur ([2]), en *ré* ([3]), et enfin, parmi les plus an-

([1]) Pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors et deux bassons (n°s III et 36).

([2]) Symphonie en *ut*, pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux bassons, deux trompettes, timbales (n°s I et 1).

([3]) Symphonie en *ré*, pour deux violons, alto, basse, deux flûtes, deux

ciennes symphonies de Haydn, l'andante de la symphonie en *ré*, l'*Impériale* ([1]), bien connu des musiciens, et même des élèves pianistes de force moyenne, qui, pour la plupart, l'étudient sans en sentir tout le prix.

La seconde forme, moins développée, que Haydn adopte quelquefois pour ses seconds morceaux de symphonie, est aussi grave que la précédente est souriante. C'est l'*adagio cantabile*, c'est-à-dire, dans la première partie, l'exposition d'un thème large et orné; dans la deuxième partie, le développement de quelques phrases nouvelles, et dans la troisième, la répétition du thème en entier. Cette forme grave et majestueuse se rapproche davantage de l'ancien *Air* de Bach. Tels sont, par exemple, l'adagio de la symphonie en *si* bémol déjà citée ([2]) et ceux des symphonies en *sol* ([3]) et en *mi* bémol ([4]).

En général, la tonique des seconds morceaux de symphonie de Haydn est la sous-dominante du ton principal. Cependant on peut citer un certain nombre d'exceptions à cette règle : l'adagio de cette dernière symphonie en *mi* bémol est en *sol* majeur; celui de la symphonie en *ut* mineur ([5]) est en *mi* bémol; celui de la

hautbois, deux cors, deux clarinettes, deux trompettes, deux bassons, timbales (nᵒˢ VII et 19).

([1]) Symphonie en *ré*, pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux bassons (nᵒ 44 du Conservatoire).

([2]) Symphonie en *si* bémol, à quatorze parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, deux bassons, timbales), (nᵒˢ IX et 22).

([3]) Symphonie en *sol*, à quatorze parties (mêmes instruments) (nᵒˢ XVI et 58).

([4]) Symphonie en *mi* bémol à dix-sept parties (deux violons, alto, basse, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, deux bassons, timbales) (nᵒˢ X et 55).

([5]) Symphonie en *ut* mineur à treize parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, un basson, timbales) (nᵒˢ V et 12).

symphonie en *mi* bémol, deux fois citée [1], est en *ut* mineur et majeur, etc.

Il faut remarquer aussi dans l'œuvre symphonique de Haydn quatre seconds morceaux qui ne sont écrits ni en forme de variations, ni en forme d'*adagio cantabile*. Deux sont en forme de romance [2]; le troisième, qui se rapproche beaucoup de l'*adagio cantabile*, est intitulé par Haydn *largo a capriccio* [3]; le dernier est l'*allegretto* de la symphonie militaire.

De tous les morceaux de la symphonie de Haydn, le menuet est le plus accessible à la masse du public, grâce à son rythme de danse. Nous avons peu de chose à dire de la coupe si connue et si régulière du menuet. Le pas de cette danse exigeait que chaque reprise se composât d'un nombre de mesures multiple de quatre, et cette coutume s'accordait avec la prédilection de Haydn pour les périodes musicales de huit mesures. Des deux reprises du menuet, la première est courte et se termine sur la dominante; la deuxième, plus développée, revient de la dominante à la tonique; le menuet de Haydn, toujours vif et sonore, contraste avec le trio, plus délicat et plus doux, souvent écrit en mineur. Comme le menuet, le trio a deux reprises inégales, et module de la tonique à la dominante, et de la dominante à la

(1) Nos VIII et 54.

(2) Celui de la Symphonie en *ut*, dite *Roxelane*, à neuf parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois et deux cors) (no 43 du Conservatoire); et celui de la Symphonie en *si* bémol, *la Reine de France*, à onze parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux bassons) (nos XVIII et 30).

(3) Symphonie en *ré* à quatorze parties (deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, deux bassons, timbales) (no 13 du Conservatoire).

tonique. Le retour du menuet entier, mais sans reprises, termine le morceau dans le ton principal.

Quelquefois le trio de Haydn se modernise et quitte la carrure mélodique du menuet pour se rapprocher de la valse populaire allemande, des *laendler*. Rappelons ici le trio du menuet de la symphonie en *ut* déjà citée [1] :



et ceux des symphonies en *ré*, nos 13 et 62 du Conservatoire [2].

Pour le dernier morceau, Haydn a, comme pour le second, plusieurs plans différents qu'il nous faut désigner tour à tour. Dans les commencements de sa carrière, il adoptait pour le finale la même forme que pour le premier morceau : voyez le finale de l'*Impériale*. Plus tard, il semble préférer le *rondeau* (ou *rondo*), avec ses couplets et ses refrains, ou reprises d'une phrase principale courte et franche. Enfin, dans quelques morceaux finals de ses dernières symphonies, il donne plus libre carrière à sa fantaisie, et modifie dans un sens plus indépendant la forme des premiers allegro. Mais sa fantaisie, toujours sage et modérée, ressemble plus aux arguments clairs et précis d'un grand orateur qu'à l'impétueuse inspiration d'un poète. La modération est un des côtés caractéristiques du génie de Haydn : modération dans les dimensions, dans la sonorité, dans l'allure même de la mélodie, qui n'est

(1) Nos I et 1.

(2) Symphonie en *ré* no 13 du Conservatoire.— Symphonie en *ré* no 62 du Conservatoire, VI des grandes symphonies, à quinze parties (deux violons, alto, basse, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, deux bassons, deux trompettes, timbales).

jamais assez vive pour sembler extravagante, jamais assez triste pour émouvoir douloureusement.

Pour donner en peu de mots une idée claire de l'ancienne forme du rondeau instrumental, il suffit de rappeler à la mémoire du lecteur la première chanson venue, divisée en couplets dont les derniers vers servent de refrain. C'est sans doute en pensant aux rondeaux de Haydn, que Grétry regrettait de ne pas voir adapter des paroles aux symphonies de ce grand maître; vœu qui, par parenthèse, prouvait clairement que Grétry ne sentait pas complètement le prix de la musique instrumentale pure.

Par le menuet et le rondeau, les symphonies de Haydn tiennent encore de près aux anciennes sonates; elles ne peuvent renier leur origine, qu'elles tirent, comme nous l'avons vu, des anciennes transcriptions instrumentales d'airs à chanter ou à danser. Le rondeau de Haydn suit encore pas à pas les formes du rondeau chanté; c'est, du reste, une forme musicale agréable, et prêtant à des effets heureux, particulièrement à des *rentrées* piquantes. Il ne faut pas avoir fréquenté longtemps les salles de concert pour avoir constaté qu'une rentrée bien amenée produit toujours une vive impression sur la masse du public. On peut remarquer dans les rentrées de Haydn l'emploi fréquent du point d'orgue.

Ainsi que chacun a pu le remarquer, la phrase musicale de Haydn est généralement courte, et divisée en périodes de quatre et de huit mesures; elle se distingue plutôt par la clarté, la symétrie que par l'élégance. Semblables à ces enfants jumeaux que les parents eux-mêmes ont peine à reconnaître, les motifs de beaucoup de morceaux symphoniques de Haydn se confondent dans la mémoire du musicien et peuvent souvent être pris l'un

pour l'autre ([1]). Par suite, il semble qu'on pourrait, sans nuire à l'unité de style des quatre morceaux de la symphonie, échanger l'un d'entre eux contre le morceau correspondant d'une autre symphonie.

Si dans un tableau d'histoire, on remplaçait par une figure empruntée à un autre ouvrage, un des personnages principaux, l'œil et l'esprit protesteraient en même temps contre ce disparate et cette invraisemblance : la même impression serait ressentie par un musicien, si l'on mêlait entre eux les morceaux de deux symphonies de Beethoven. — Au contraire, dans ces tableaux de genre, dans ces joyeuses kermesses de l'école flamande ou hollandaise, l'introduction d'un personnage emprunté à une toile analogue s'apercevrait à peine : il en est de même pour les symphonies de Haydn, qui sont toutes écrites dans un même style, quoique pleines de richesse et de diversité dans les détails.

Mais laissons cette comparaison, pour revenir à l'examen de ces symphonies, qu'il faut envisager maintenant au point de vue de l'instrumentation.

Dans un rapport parfait avec son style mélodique et harmonique, l'instrumentation du maître de Rohrau est, suivant une heureuse expression de A.-B. Marx, « claire comme le ciel bleu ».

Dans les symphonies de Haydn, le nombre des parties progresse de huit à dix-sept. Le maître avait dû d'abord se contenter de l'orchestre modeste des symphonistes ses prédécesseurs ; Stamitz, Gossec ou Sammartini avaient commencé par écrire à huit parties, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors : ce fut l'orchestre que Haydn eut d'abord à sa disposition

([1]) Cette remarque s'applique en particulier aux thèmes variés et aux finales en rondeaux.

chez les Esterhazy, pour lequel il écrivit douze des soixante-treize symphonies qui sont connues en France [1], mais qu'il ne tarda pas à augmenter, en ajoutant soit une flûte, soit un basson, puis ces deux instruments à la fois. Ensuite Haydn semble hésiter et se demander s'il emploiera de préférence, avec les deux hautbois et les deux cors, les deux flûtes ou les deux bassons; on croit le voir adopter définitivement une combinaison à onze parties, quatuor, flûte, deux hautbois, deux cors, deux bassons, dans laquelle il écrit dix-neuf de ces soixante-treize symphonies. Pourtant cette disposition instrumentale ne le satisfait pas encore; à mesure que son génie s'éveille, que son talent s'exerce, que son style s'agrandit, Haydn élargit le champ de son instrumentation; il introduit dans son orchestre les deux trompettes et les timbales; enfin, sur l'exemple de Mozart, il s'adjoint les clarinettes, et il écrit ses dernières symphonies à seize et dix-sept parties.

(1) Nous avons dit plus haut que, de son aveu même, Haydn avait composé 118 symphonies. D'après quelques biographes, ce chiffre considérable est encore au-dessous de la vérité. Aucune bibliothèque de l'Europe ne possède la collection complète de ces ouvrages, dont un grand nombre sont sans doute perdus pour jamais. On trouvera dans le livre de M. DELDEVEZ, *Curiosités musicales* (Paris, 1873), un catalogue thématique des soixante-treize symphonies sur lesquelles nous avons basé notre étude, plus celle des *Sept paroles du Christ*, et neuf symphonies concertantes ou avec un instrument principal. Le catalogue de M. Deldevez comprend en même temps un tableau des numéros différents portés par les symphonies de Haydn dans les éditions de Sieber, Leduc, Breitkopf et Haertel, Bote et Bock, et dans la collection des copies du Conservatoire. Les numéros de ces éditions aussi bien que les numéros d'œuvres sont absolument arbitraires, et rien ne peut fixer l'ordre chronologique des symphonies de Haydn, sinon le style et l'instrumentation. — Une 74e symphonie, dont nous n'avons pas retrouvé le thème dans le livre de M. Deldevez, a été réduite en Allemagne, pour le piano à 4 mains, sous le titre du *Maître d'école* (der Schulmeister).

Haydn ne divise jamais les altos ni les violons; mais on trouve un solo de violoncelle dans le trio du menuet de la symphonie en *ut* mineur (nos V, 12), un solo de violon dans une variation de l'andante de la symphonie en *mi* bémol (nos VIII, 54). Les cuivres se réduisent dans ses plus importantes symphonies aux deux cors et aux deux trompettes ; les instruments à percussion sont moins nombreux encore : dans seize seulement de ces soixante-treize symphonies, nous trouvons les timbales. La grosse caisse et le tambour apparaissent avec le triangle dans l'allegretto de la symphonie militaire.

Quel que soit le nombre des instruments qu'il emploie, Haydn ne se départit jamais de la clarté qui lui est propre. Les forces de son orchestre, parfaitement équilibrées, contribuent dans une mesure égale à la beauté de l'ensemble ; Haydn ne cherche jamais ces couleurs éclatantes qui éblouissent, il ne rencontre pas non plus ces obscurités calculées qui émeuvent ; le coloris, chez lui, rehausse le dessin sans se faire valoir à ses dépens. « Le dessin, disait Ingres, est la probité de l'art [1]. » — A ce compte, nul musicien n'a eu plus de probité que Haydn.

Les quatre instruments à cordes ont chez Haydn le rôle principal, et constituent solidement l'harmonie à quatre parties. Les instruments à vent dialoguent avec eux, soit par masses, soit isolément, et toutes les parties sont combinées entre elles de façon à rendre parfaitement claire la pensée mélodique ou harmonique du compositeur. Dans leur forme comme dans leur instrumentation, les symphonies de Haydn nous présentent donc réunies ces qualités précieuses et classiques par excellence : clarté, fer-

[1] Il n'est pas inutile de faire remarquer ici que Ingres était un grand admirateur de Haydn.

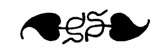
meté, symétrie, intérêt dans les développements, mesure dans les proportions, équilibre de toutes les forces.

On a fait remarquer chez Mendelssohn l'usage prédominant du mode mineur. Sous ce rapport, Haydn est tout l'opposé de l'auteur de *la Grotte de Fingal.* Son caractère serein, égal, son humeur enjouée étaient presque incompatibles avec les incertitudes du mode mineur; quand il l'employait, il en altérait presque l'expression, par l'allure toujours gaie de son style et de ses mélodies. Sur les soixante-treize symphonies de Haydn dont nous avons parlé, soixante-deux sont en mode majeur : et dans ce mode même, le maître emploie encore de préférence les tons réputés les plus brillants et les plus joyeux, *ré* majeur, *si* bémol majeur, *ut* majeur, etc.

Deux auteurs seulement, à notre connaissance, ont analysé avec détail deux des grandes symphonies de Haydn : de Momigny [1] a étudié celle en *ré* majeur (n°s VII et 19); Dürenberg [2], celle en *mi* bémol (n°s VIII et 54). Après l'exposition que nous venons de faire des formes de composition de Haydn, il nous semble inutile d'analyser en particulier quelqu'une des symphonies dont nous avons parlé en général. Nous n'en avons d'ailleurs pas fini avec Haydn, et dans un prochain Chapitre nous aurons encore à nous occuper sous un autre point de vue de cet illustre maître.

(1) De Momigny, articles Symphonie et Rondo de l'*Encyclopédie méthodique,* musique, t. II.

(2) De Durenberg, *Die Symphonieen Beethoven's und anderer berühmter Meister.* Leipzig, 1876.



MOZART.

Si l'on voulait résumer en quelques pages et par un exemple frappant l'histoire complète de la symphonie avant Beethoven, le nom de Mozart se présenterait immédiatement à l'esprit. Dans le court espace de vingt-cinq ans, le maître parcourut le domaine entier de l'art symphonique du XVIII[e] siècle.

A l'âge où les enfants intelligents de notre temps font sur les bancs des collèges leur classe de septième, Mozart écrivait sa première symphonie : enfantillage musical, sans doute, mais par cela même image fidèle d'un art encore au berceau, tel qu'était la symphonie dans le premier quart du dernier siècle. — A trente-deux ans, au lendemain de *Don Juan*, à la veille de *la Flûte enchantée*, il composait en moins de trois mois trois symphonies, dans lesquelles l'art de la composition instrumentale semblait arriver aux dernières limites de la beauté, de la science et du génie.

Jusqu'ici, croyons-nous, Mozart a surtout été étudié comme artiste d'une manière générale, ou comme compositeur dramatique, ou comme compositeur religieux, ou comme virtuose. Le côté purement symphonique de son génie mérite la même attention. D'ailleurs, de quelque manière, à quelque point de vue qu'on l'envisage, ce grand maître n'inspire-t-il pas toujours le même étonnement, la même admiration ?

Plus connue encore que celle de Haydn, la biographie de Mozart ne devra point nous arrêter, et nous n'en rappellerons certains épisodes que lorsqu'ils auront trait directement à notre spécialité. Après les beaux travaux biographiques de ces der-

nières années, il n'y aurait du reste aucun intérêt pour le lecteur, aucun profit pour l'histoire, à raconter encore une fois des faits connus par le menu et décrits avec une scrupuleuse exactitude.

Né le 27 janvier 1756, W.-A. Mozart avait huit ans lorsqu'il écrivit à Londres, en 1764, sa première symphonie. Il ne pouvait guère à cette époque avoir eu connaissance des compositions orchestrales que Haydn écrivait depuis cinq ans chez les Esterhazy. C'est donc directement à la même source où Haydn avait puisé que Mozart emprunta ses modèles; sa forme est celle de la sonate : allegro, andante, finale; son orchestre à huit parties, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, est celui des prédécesseurs de Haydn. Son père, Léopold Mozart, avait d'ailleurs, sur les mêmes exemples, composé déjà quelques petits ouvrages.

Les symphonies de Mozart enfant sont peu connues. Précieuses reliques d'un grand génie, et curieux monuments d'une époque encore imparfaite de l'art instrumental allemand, ces ouvrages n'ont d'intérêt que pour les historiens. La forme en est sage et régulière, mais on y trouve « peu d'invention mélodique, les motifs manquent de caractère, et de développements il n'est pas encore question [1]. »

Quelques détails nous feront mieux comprendre. La première symphonie de Mozart se compose d'un allegro à quatre temps de 118 mesures; d'un andante à 2/4, de 50 mesures; d'un presto à 3/8, de 91 mesures. Fidèle à l'ancienne règle de la *suite*, Mozart avait écrit ces trois morceaux dans le même ton (*mi* bémol majeur). Les trois symphonies en *mi* bémol, en *ré* et en *si* bémol, écrites à Londres en 1764 et en 1765, et à la Haye en

(1) De Köchel, *Chronologisches thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Mozart's*. Leipzig, 1862.

décembre 1765, sont exactement dans la même forme, et chacun des morceaux est respectivement dans la même mesure : l'allegro à quatre temps, l'andante à 2/4 et le presto à 3/8. Mais l'andante de la symphonie en *ré* est dans le ton de *sol* majeur, et l'andante de celle en *si* bémol est en *sol* mineur.

C'est à Vienne, en 1767 (1), que Mozart introduisit pour la première fois le menuet, mais le menuet sans trio. Depuis lors, Mozart quitta de plus en plus rarement la forme en quatre parties qu'il venait d'essayer : sur dix-sept symphonies écrites dans l'espace de cinq ans, de 1767 à 1772, trois seulement sont privées de menuet. Écrites à Vienne, à Rome, à Milan — où Mozart fit la connaissance de Sammartini, — à Salzbourg, au retour du voyage d'Italie, ces symphonies ne diffèrent entre elles ni par la forme, encore étroite, ni par le fond, encore enfantin ; mais leur instrumentation présente des variations assez sensibles, qu'il est intéressant de remarquer.

Les premières symphonies de Mozart étaient disposées pour cet orchestre à huit parties qu'on peut regarder comme la pierre fondamentale de l'édifice symphonique moderne. Dans cette disposi-

(1) Dans son beau Catalogue, de Köchel cite comme deuxième symphonie de Mozart une symphonie avec menuet, en *si* bémol, qui, dit-il, « paraît, d'après l'écriture et d'autres particularités, devoir appartenir aux années 1760 et quelques, époque du voyage de Mozart à Londres. » — Nous partageons, quant à cette symphonie, l'opinion de M. Wilder (*Mozart, l'Homme et l'artiste*, p. 28), qui a « peine à croire que cette symphonie soit de la même année que la précédente », précisément à cause de l'introduction du menuet. Du reste, Otto Jahn dit en termes formels : « Les premières symphonies de Mozart ont seulement trois parties. Le menuet a été introduit pour la première fois dans les symphonies composées à Vienne en 1767 et 1768. » (Mozart's erste Symphonie haben nur drei Sätzen. Zuerst in den in Wien im Jahre 1767 und 1768 componirten Symphonie ist der Menuett aufgenommen.) OTTO JAHN, *W. A. Mozart*, t. I, p. 561.

tion d'orchestre sont écrites les première, troisième et quatrième symphonies ([1]). Dans la deuxième, écrite à Londres en 1764 ou 1765, *deux clarinettes* ont remplacé les deux cors, et un basson est ajouté : nous soulignons à dessein les deux clarinettes, parce que l'emploi de cet instrument dans l'orchestre symphonique était encore rare à cette époque ([2]), en Allemagne principalement : nous avons vu que Haydn ne les employa que dans ses derniers ouvrages. Mozart ne les introduisit pour la seconde fois dans une de ses symphonies qu'en 1778, à Paris, et ne revint plus à cet instrument qu'en 1783. Ainsi, son premier essai d'introduction des clarinettes dans l'orchestre symphonique eut lieu à Londres, et le second à Paris.

A Vienne, en 1768, Mozart commence à se servir des timbales et d'*une* trompette ; en 1769, apparaissent les deux bassons ; en 1770, deux trompettes ; en 1771, dans un andante, deux flûtes ; les deux flûtes remplacent les deux hautbois dans une autre symphonie de la même année.

En tout cela le jeune artiste ne suit pas une ligne régulière, revient de onze parties à huit, abandonne ou reprend successivement les bois et les cuivres. La symphonie est encore pour lui une étude ou un délassement ; il n'y attache pas l'importance qu'il saura lui reconnaître plus tard. Un jour il fait d'un duo de

([1]) Numéros 16, 19, 22 du Catalogue de Köchel. Nous laissons de côté le numéro 17, au sujet duquel nous nous sommes expliqué dans la note précédente. La symphonie avec deux clarinettes porte le numéro 18 du catalogue de Köchel.

([2]) Les clarinettes avaient fait leur première apparition en Angleterre en 1763, dans l'opéra de Jean-Chrétien Bach, *Orione, ossia Diana vendicata*. Nous avons vu que Gossec avait écrit pour ces instruments, en France, dès l'année 1756.

sa petite comédie latine *Apollon et Hyacinthe* l'andante d'une symphonie; une autre fois il prend le finale d'une symphonie pour en faire l'ouverture de *la Finta semplice.* Encore en 1772, il ajoutera un finale à l'ouverture du *Sogno di Scipione* pour en faire une symphonie.

En 1773, pour la première fois, Mozart compose une symphonie dans le mode mineur. Chose digne de remarque, dans ce nombre considérable de quarante-neuf symphonies, deux seulement sont en mode mineur, et toutes deux dans le même ton (*sol* mineur). Celle de l'année 1773 se distingue des précédentes par ses développements : elle est la première dont l'allegro excède la durée de 200 mesures (il en compte 214). Mozart y emploie quatre cors (deux en *sol*, deux en *si* bémol), disposition instrumentale déjà employée par lui dans deux symphonies, et qu'il abandonna plus tard.

A dix-huit ans (le 27 janvier 1774), Mozart avait composé dix-huit symphonies; quatre appartiennent au reste de cette année 1774; dans celle en *la* majeur, le maître emploie pour la dernière fois la combinaison à cinq parties d'instruments à cordes (deux altos), à laquelle il avait semblé un moment vouloir se fixer.

De 1774 à 1778, Mozart parut abandonner la forme même de la symphonie, et ne composa en fait de musique d'orchestre que des divertissements et des sérénades, morceaux plus légers auxquels il imprimait tout le cachet de sa grâce et de son génie, et qu'il cultiva de temps en temps pendant presque toute sa carrière ([1]).

([1]) D'après Köchel, Mozart écrivit, de 1770 à 1782, une trentaine de divertissements et de sérénades, dont la forme varie entre un et dix morceaux, l'instrumentation entre quatre et dix parties.

Il faut lire dans les belles biographies modernes de Mozart le récit de son second voyage à Paris en 1778, de ses espérances, de ses succès, de ses déceptions, puis de son deuil inattendu et de son retour subit en Allemagne. L'œuvre la plus importante qui nous soit restée de son séjour en France étant une symphonie, nous demanderons la permission de résumer ces quelques pages de la vie du grand artiste.

Arrivé à Paris avec sa mère le 23 mars 1778, Mozart se présenta ou plutôt se fit présenter aussitôt à Grimm, à Noverre, le célèbre chorégraphe, et à Legros, directeur du Concert spirituel. Ce dernier lui offrit d'écrire de nouveaux chœurs pour un *Miserere* de Holzbauer, qu'il comptait faire exécuter dans sa prochaine séance. Sur les quatre chœurs que Mozart lui fournit, deux seulement furent exécutés, sous le nom de Holzbauer : c'est ce qui a fait dire à Fétis que Legros n'employa Mozart qu'au *raccommodage* d'un *Miserere;* assertion inexacte comme nous allons le voir, et qui cependant a été plusieurs fois reproduite.

En même temps que ces chœurs, Legros avait commandé à Mozart une symphonie concertante pour quatre instruments à vent (flûte, hautbois, cor et basson), avec orchestre. Par une indifférence qui fut extrêmement sensible à Mozart, cette œuvre ne fut ni exécutée, ni répétée, ni même copiée.

Mais dans le même moment, d'autres travaux du grand artiste obtenaient un meilleur sort : le 11 juin 1778, sur la scène de l'Opéra, fut dansé le ballet des *Petits riens*, dont la chorégraphie était de Noverre, et dont la musique avait été commandée à Mozart par le célèbre maître de ballets. « A l'exception de six morceaux intercalés par Noverre, — écrit Mozart, — qui ne sont que de misérables ariettes françaises, j'ai composé tout le reste :

ouverture, contredanses, etc., bref, une douzaine de morceaux. » Le nom de Mozart n'était pas sur l'affiche : mais, comme l'a dit Gustave Bertrand (1), quel artiste à vingt-deux ans ne s'estimerait très heureux de pouvoir ainsi faire ses preuves et prendre pied sur le premier des théâtres? »

Dans la même semaine, Mozart dirigeait en personne au Concert spirituel les répétitions d'une symphonie nouvelle, que Legros venait de lui demander. « Rien n'est plus amusant, dit G. Bertrand, que la lettre où Mozart annonce cette symphonie à son père; dans la peur affreuse qu'il se fait du public parisien, il prend le parti de l'injurier d'avance; — avait-il donc été si gâté dans son pays? » Écoutons Mozart parlant de sa symphonie :

« J'en suis moi-même très content. Plaira-t-elle? c'est ce que j'ignore, et *je m'en inquiète peu*, à dire vrai. Je réponds qu'elle satisfera le petit nombre de Français de bon sens qui se trouveront là; quant aux imbéciles, ce ne serait pas grand malheur si ma symphonie n'avait pas le don de leur plaire. Et cependant j'espère même que les ânes y trouveront leur part qui leur plaira, et puis, je n'ai pas manqué le premier coup d'archet. Comme les animaux en font une affaire! Que diable, je n'en vois pourtant pas la merveille. Ils commencent ensemble — comme on fait partout. C'est à crever de rire. »

La symphonie fut exécutée le 18 juin 1778, jour de la Fête-Dieu (2), avec un succès qui ne fut pas aussi indifférent à

(1) G. Bertrand, *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique.* (Voir le chapitre intitulé : *Mozart en France,* pp. 74-124.) Paris, 1872.

(2) Le 18 juin 1778 était le jour de la Fête-Dieu. Comment les ouvrages allemands donnent-ils le nom du *jeudi-saint* au jour où fut exécutée la symphonie?
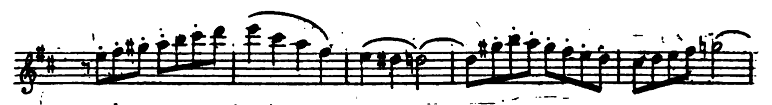
Mozart qu'il avait voulu le faire croire : voyez plutôt cette autre lettre, datée du 3 juillet :

« Elle a extraordinairement plu. Dès le milieu du premier allegro, il parut un passage que je savais devoir plaire : tous les auditeurs furent ravis, et il y eut un grand applaudissement. L'andante plut également, mais surtout le dernier allegro. Au *forte*, les mains partirent et les bravos s'unirent aux instruments. Aussitôt après la symphonie, j'allai *dans ma joie* au Palais-Royal, je pris une glace, *je dis le chapelet comme je l'avais promis*, et je rentrai. » — Autre détail qui ne lui alla pas moins au cœur : on parla de sa symphonie dans *le Courrier de l'Europe*.

Pour la deuxième exécution, qui eut lieu avec un succès égal, le 15 août suivant, Mozart, pour satisfaire Legros, écrivit un nouvel andante, qui fut gravé avec le reste de l'ouvrage.

La symphonie *française* ou *parisienne* de Mozart est en *ré* majeur, à trois parties : allegro à quatre temps, sans introduction et sans reprise, de 295 mesures; andante à 6/8 en *sol*; allegro final, à quatre temps, de 243 mesures. Jamais encore, dans ce genre de composition, Mozart n'avait donné à ses morceaux de si longs développements; jamais non plus il n'avait employé un orchestre si nombreux : outre les deux violons, alto et basse, la partition de la symphonie parisienne comprend deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales; soit, au total, 17 parties. — Haydn, en 1793 dans ses dernières et plus grandes symphonies, employa pour la première fois cet orchestre considérable, qui prouve pour Mozart au moins ceci : c'est que la musique instrumentale française offrait à cette époque des ressources bien rares dans les centres musicaux les plus renommés.

Le caractère brillant et animé des deux allegro de cette symphonie était, suivant Otto Jahn, le mieux approprié au goût français. Nous retrouvons dans ce passage plus gracieux du premier morceau :



la phrase que Mozart savait devoir plaire.

La symphonie parisienne ne fut pas la seule œuvre orchestrale de Mozart exécutée au Concert spirituel pendant l'été de 1778. Par des citations convaincantes, M. Victor Wilder (¹) a démontré que, en dehors de la symphonie concertante qui ne fut pas copiée et de la symphonie en *ré* dont nous venons de parler, Mozart avait écrit pour le Concert spirituel une troisième symphonie, exécutée le 8 septembre, à la veille de son départ. Cette œuvre, dont les précédents biographes de Mozart n'avaient pas soupçonné l'existence, doit se trouver « dans les cartons de musique du Concert spirituel, qui ont passé, en partie du moins, à la bibliothèque de l'Opéra ».

Entre les deux exécutions de la symphonie en *ré*, le 3 juillet 1778, la mère de Mozart était morte. Ce deuil cruel fut la cause de son départ pour l'Allemagne; au moment d'obtenir à Paris une position honorable et propre à le mettre en relief, il dut céder aux instances de son père, qui le rappelait auprès de lui.

La symphonie parisienne ouvre la série des neuf grandes compositions instrumentales mises au jour par Mozart de 1779
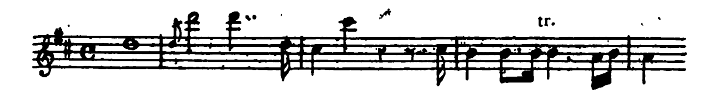
(¹) WILDER, *Mozart, l'homme et l'artiste*, p. 115-116. Paris, 1880.

à 1788, et dont les quatre dernières seulement sont restées au répertoire courant des concerts.

Dans la première symphonie qu'il écrivit après son retour en Allemagne, Mozart dut singulièrement réduire les forces orchestrales que, grâce à l'état brillant de la musique instrumentale française, il avait pu employer dans la symphonie parisienne : la partition de la symphonie en *si* bémol ne comporte que dix parties instrumentales, savoir : deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, deux bassons. Cette œuvre contraste, par sa douceur peut-être un peu uniforme, avec la vive et brillante symphonie française.

La symphonie en *ut*, écrite l'année suivante (1780), comprend deux parties de trompettes et les timbales. Mais, si son instrumentation est plus complète que celle de la symphonie précédente, sa forme est bien moins moderne. Mozart n'écrit pas de menuet, et dans son finale animé et très intéressant du reste, il semble revenir à la vieille allure de la gigue.

D'après Otto Jahn, la symphonie en *ré* majeur :



avait été composée par Mozart dans la forme de l'ancienne sérénade. Léopold Mozart l'avait demandée à son fils pour une fête donnée à Salzbourg par le riche Haffner [1], et le vieux violoniste s'en était montré très satisfait. Lorsque Mozart se prépara à donner à Vienne un grand concert, le 22 mars 1783, il reprit

(1) Le même Haffner, pour la noce duquel Mozart avait écrit en 1776 la sérénade que nous avons citée plus haut (p. 22.)

cette sérénade, dont il fit une symphonie par la suppression de la marche-introduction et de l'un des deux menuets. On voit par là que peu à peu le style et les formes de l'ancienne sérénade et de la moderne symphonie s'étaient confondus, du moins dans une certaine mesure : car l'allegro de la symphonie en *ré* n'a pas tout à fait la structure des autres allegro symphoniques de Mozart et de Haydn. Un seul thème principal y domine et se répète d'un bout à l'autre. Le finale est dans cette forme du rondeau, chère à Haydn. Cette symphonie, qui d'après Köchel est la 385[e] composition de Mozart, fut publiée comme œuvre 8. Ce seul exemple démontrera combien est arbitraire le classement par numéro d'œuvre adopté par les éditeurs.

Dans la symphonie en *ut*, datée de Linz, le 3 novembre 1783, et disposée pour les mêmes instruments que la précédente, Mozart écrit pour la première fois, en tête de son allegro, une introduction : non plus la marche inévitable dans les premiers morceaux de sérénade, mais un adagio à 3/4, tel que Mozart en avait entendu dans les symphonies de Haydn, que son séjour à Vienne lui avait rendues plus familières.

De 1783 à 1786, trois ans s'écoulent sans que l'artiste revienne à la forme de la symphonie, qu'il avait cultivée avec tant d'ardeur dans sa jeunesse. Écrite en décembre 1786, la symphonie en *ré* majeur avec introduction fut exécutée à Prague avec un succès magnifique. Comme pour la symphonie parisienne, Mozart n'écrivit point de menuet. Cette œuvre charmante et célèbre se compose donc d'un adagio-introduction à quatre temps, grave et solennel, d'un allegro dans la même mesure, et dont le premier thème n'est pas sans quelque ressemblance, au moins pour le rythme, avec celui de l'ouverture de *la Flûte enchantée;*

d'un andante à 6/8, en *sol*, cité par Hand dans son *Esthétique* comme un exemple parfait de la grâce exquise de Mozart; enfin, d'un finale plein de charme et de vivacité, et dont le premier motif rappelle un air des *Noces de Figaro*. On a déjà fait la juste remarque que Mozart dans ses symphonies employait volontiers les formes mélodiques du chant dramatique. — L'instrumentation de la symphonie de Prague, plus complète que celles des trois symphonies précédentes, comporte deux violons, alto, basse, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales, total : quinze parties.

Les trois dernières symphonies de Mozart appartiennent à la même année, et, chose remarquable, à trois mois seulement de cette année : la symphonie en *mi* bémol est datée de Vienne, juin 1788; celle en *sol* mineur, de Vienne, 25 juillet 1788; et celle en *ut*, de Vienne, 10 août 1788.

L'instrumentation de ces trois beaux ouvrages offre des différences qu'il importe de remarquer; à l'époque où nous sommes arrivés, et dans le court espace de temps durant lequel Mozart composa ces trois symphonies, il est évident que ces différences marquées dans l'instrumentation ne lui furent imposées ni par l'inexpérience d'un jeune musicien, ni par les ressources bornées d'orchestres inégaux. On n'en doit donc chercher la cause que dans le génie de Mozart, qui se préoccupait de donner à chacune de ses diverses inspirations l'instrumentation la mieux appropriée à son caractère.

C'est ainsi que dans la symphonie en *mi* bémol, qui respire toute la grâce de Mozart, avec un léger souvenir de la symphonie de *la Reine*, de Haydn, le maître, pour donner plus de suavité au groupe des instruments à vent, en retranche pour la première fois

les hautbois, et appelle à lui les clarinettes, dont toutes ses symphonies étaient privées depuis 1778. L'orchestre de la symphonie en *mi* bémol comprend donc deux violons, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales (quatorze parties).

L'instrumentation de la symphonie en *sol* mineur est toute différente. Plus de trompettes ni timbales : avec le quatuor, une flûte, deux hautbois, deux bassons et deux cors. De ces deux cors, l'un est en *sol*, l'autre en *si* bémol : cette disposition est imposée à Mozart par le ton qu'il avait choisi pour sa symphonie. Le cor en *sol* n'ayant pas, en sons ouverts, la tierce de l'accord de *sol* mineur, force lui était de recourir au cor en *si* bémol. — Plus tard, Mozart revint sur l'orchestration de cette œuvre ainsi que sur celle de la symphonie en *ré* majeur (de Haffner), et ajouta à chacune d'elles deux clarinettes, et, de plus, à la symphonie en *ré*, deux flûtes.

La symphonie en *ut*, la dernière de Mozart, exigeait par son caractère plus brillant et plus pompeux une instrumentation plus nourrie que celle de la symphonie en *sol* mineur. Aussi y trouve-t-on les trompettes et timbales. En revanche, il n'y a point de clarinettes. La partition comprend quatorze parties : deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales. Cette belle œuvre, qui porte en Allemagne le titre de *Symphonie avec fugue finale,* a été désignée par certains éditeurs sous le titre de *Jupiter-Symphonie*, sans que nous puissions expliquer cette épithète autrement que par le caractère majestueux, la *maestria,* du premier et du dernier morceau.

Bien des commentaires se sont produits sur ces trois belles

œuvres, que, malgré les créations incomparables de Beethoven, on tiendra toujours pour admirables à plusieurs points de vue : si l'on considère le peu de temps employé à leur composition, on sera frappé de la fécondité et de la facilité productive de Mozart; si l'on s'attache à l'examen des trois symphonies, la diversité de leur forme, de leur instrumentation, de leur caractère mélodique et harmonique, n'inspirera pas moins d'étonnement.

La symphonie en *mi* bémol comprend une introduction adagio dans le ton principal, à quatre temps, un allegro à trois temps; un andante à 6/8 en *la* bémol; un menuet avec trio; et un finale allegro à trois temps. Malgré la prédominance du rythme ternaire dans cette symphonie, Mozart a su tellement varier l'allure des trois morceaux composés dans cette mesure, qu'il n'en résulte aucune monotonie. Le menuet est en France le morceau le plus célèbre de cette symphonie, et a été introduit comme entr'acte dans la traduction française des *Noces de Figaro*. Le finale mérite une mention spéciale, tant à cause de son charme mélodique et de son entrain communicatif, que pour l'art merveilleux avec lequel le maître présente les modulations les plus ingénieuses. Otto Jahn qualifie la symphonie en *mi* bémol de « véritable triomphe de l'harmonie », non dans le sens technique de ce mot, mais dans le sens général de la beauté, de la bienséance et du charme des formes et des accords. Hoffmann, dans ses *Morceaux de fantaisie,* se livre à sa verve poétique et fantastique, à propos de la symphonie en *mi* bémol; il y entend de douces voix d'esprits, à la fois imprégnées d'amour et de douleur; « la nuit efface les derniers éclats pourprés du jour, et, dans l'élan d'un désir inexprimable, nous tendons les bras à ces figures qui nous appellent du haut des nuages où elles se balancent dans les

sphères des danses éternelles. » Un autre poète allemand, Apel, a écrit pour la même œuvre un commentaire en vers.

La symphonie en *sol* mineur a donné lieu à plus d'écrits encore, et l'imagination des esthéticiens de l'école du sentiment y a trouvé un aliment précieux, et s'y est attaché d'autant plus, que les symphonies si pures, si musicales de Mozart, se prêtaient moins en général que celles de Beethoven, et même de Haydn, aux gloses philosophiques. Pour en commenter les beautés, ils étaient donc obligés à bien plus de travail imaginatif, et n'arrivaient pas toujours ; par exemple, l'examen le plus attentif de la symphonie en *ré*, de Prague, les ayant convaincus que dans cette œuvre Mozart n'avait dépeint aucun sentiment précis, et s'était attaché uniquement à donner à ses chants pleins de grâce une forme et une instrumentation élégantes, mesurées, pondérées, et en rapport parfait avec ces chants, ces esthéticiens n'avaient pas voulu renoncer pourtant à une explication extra-musicale. Reconnaissant dans cette œuvre l'absence complète du *pathétique*, ils l'avaient qualifiée d'*éthique*, ajoutant cependant que, de cette absence des passions ou des sentiments, il ne doit résulter aucun blâme. La symphonie en *sol* mineur, malgré sa tonalité, malgré son allure mélodique, n'était pas faite encore pour les satisfaire entièrement, et, faute de passions, ils trouvaient, dans l'andante en *mi* bémol de cette belle production, l'expression d'un « sentiment consolateur : non pas, il est vrai, l'état de repos de l'âme dans un ferme sentiment de joie intérieure, mais plutôt un désir, une tendance vers cet état. Désir exprimé, non avec des plaintes et des soupirs, mais avec une résignation sérieuse, qui cherche à s'élever jusqu'à une joie sereine [1] ». — Nous avons dit déjà en

(1) D'ELTERLEIN, *Beethoven's Symphonieen*, etc.

parlant de Haydn ce que nous pensons de ces analyses philosophiques. Hâtons-nous de les abandonner pour examiner la symphonie en *sol* mineur au point de vue musical, et laissons la parole à un artiste français, qui mieux que personne a compris sa beauté pure et idéale :

« La symphonie en *sol* mineur de Mozart est une œuvre gracieuse, passionnée, mélancolique. C'est l'inspiration réunie à la science.

« De cette dernière qualité on tient généralement peu compte, en présence de l'émotion, du charme, de l'intérêt que l'on ressent à l'audition. Il faut nécessairement imposer silence aux impressions qui vous captivent pour découvrir tout le mérite scientifique de cette œuvre inspirée.

« Envisagée au point de vue de la science, la symphonie en *sol* mineur est l'expression la plus vraie, la plus sentie et la plus complète du mode mineur. La tonalité y est traitée d'une manière des plus rigoureuses. Les modulations se succèdent méthodiquement selon les préceptes sévères de l'école.

« Mais on sait qu'une exception aux lois de la rhétorique, de l'art de la composition, concernant la facture des morceaux en mineur, est généralement admise dans le style idéal : ainsi, au lieu de finir dans le mode primitivement énoncé, c'est-à-dire en mineur, la seconde reprise, une fois ses développements produits, termine souvent en majeur dans le ton principal. Cette exception, Mozart ne l'a point acceptée. Comme on en va juger, il existe peu d'exemples de l'emploi des tonalités relatives établies dans la symphonie en *sol* mineur.

« La première reprise (premier morceau) passe au relatif direct : *si* bémol; la deuxième reprise, après de nombreuses modulations

progressives, revient par deux fois au ton de *sol* mineur, dans lequel elle termine. Il en est de même pour le finale.

« ... Pour reproduire en mineur dans la seconde reprise (allegro et finale) la deuxième idée mélodique conçue premièrement en majeur, la mission du compositeur était délicate et difficile. Aussi, lorsqu'on a ressenti en premier lieu les impressions si douces, si séduisantes de l'inspiration du maître, on ne saurait trop ensuite admirer la richesse des harmonies nouvelles, des mélodies transformées par le génie dont la grâce ajoute un charme nouveau à des idées librement conçues.

« A l'audition, la symphonie en *sol* mineur de Mozart est une œuvre inspirée; à la lecture, c'est une œuvre savante (¹) ».

C'est par les mêmes qualités réunies d'inspiration et de science, que la symphonie en *ut* majeur a droit de partager avec la précédente le premier rang parmi les œuvres orchestrales de Mozart. Comme la symphonie en *sol* mineur, celle en *ut* n'a pas d'introduction. Au point de vue du charme mélodique, son andante a peu de rivaux dans l'œuvre de l'auteur de *Don Juan;* au point de vue de la science, son finale fugué fait l'admiration de tous les musiciens.

En résumé, Mozart n'a pas modifié la forme générale de la symphonie de Haydn : allegro, andante, menuet, finale. Il adopte presque toujours le plan du maître de Rohrau pour ses allegro; chez lui, comme chez l'auteur de *la Création*, l'introduction est facultative, les quatre morceaux sont écrits respectivement dans les mêmes tons; le menuet a la même coupe, mais prend une allure plus fière, plus moderne; l'andante se rapproche de la

(¹) DELDEVEZ, *Curiosités musicales.*

forme la plus grave de Haydn, mais Mozart abandonne (dans la symphonie du moins) les variations classiques; souvent aussi l'andante de Mozart ressemble à l'air ou au *lied* allemand. Ses finales, comme ceux de Haydn, n'ont pas de forme déterminée d'une manière invariable; ils adoptent souvent celle du rondeau, mais d'une manière plus libre. Enfin, dans la fugue de la symphonie en *ut*, Mozart donne le modèle de l'adaptation des formes austères et mâles du XVIIe siècle, à l'harmonie et à l'instrumentation modernes.

Quelle que soit notre admiration pour les symphonies de Mozart, nous ne les plaçons pas au-dessus des grandes œuvres de Haydn, ni à côté de celles de Beethoven, dont il nous reste à parler. Ainsi qu'un musicien l'écrivait encore dernièrement, il ne faut pas s'attendre à y trouver la grandeur et la puissance de Beethoven, « mais il y règne une pureté de style admirable, et surtout comme dans toutes les œuvres de l'immortel auteur de *Don Juan*, une suavité mélodique qui vous pénètre jusqu'au fond du cœur (1) ».



LES CONTEMPORAINS DE HAYDN ET DE MOZART.

Il appartient aux grands maîtres de créer les formes les plus élevées de l'art: mais il est souvent réservé aux talents secondaires de les populariser. Dans la deuxième moitié du dernier siècle, la symphonie était cultivée en même temps par un nombre considérable de musiciens appartenant à diverses nationalités. Avec moins d'invention, moins d'originalité, moins de science que

(1) M. A. Morel, dans le *Ménestrel* du 24 octobre 1880.

Haydn et Mozart, ces maîtres écrivaient des œuvres plus simples, plus vulgaires, mais par cela même d'une compréhension plus facile pour un public dont l'éducation musicale était bien incomplète. Leurs symphonies étaient comme les degrés inférieurs d'un escalier monumental, qu'il faut gravir lentement; elles préparaient les amateurs à mieux comprendre des beautés plus élevées, qu'ils étaient incapables d'atteindre d'un seul coup.

Notre travail ne serait donc pas complet, si nous laissions absolument à l'écart cette nombreuse et laborieuse phalange de symphonistes. Aussi, malgré l'aridité d'une pareille nomenclature, allons-nous passer rapidement en revue les noms des principaux de ces musiciens, et les titres qu'ils ont acquis à l'attention de l'historien.

Les uns, et c'est le plus grand nombre, maîtres de concerts ou de chapelle dans des cours princières allemandes, écrivaient des symphonies pour l'orchestre de leur seigneur comme des messes pour sa chapelle, par suite d'engagements contractés, et pour fournir un aliment varié aux soirées musicales des résidences aristocratiques. Tandis que les théâtres dans les grandes villes s'ouvraient à la foule, la musique instrumentale fut longtemps réservée en Allemagne aux fêtes privées des souverains.

Les autres, artistes indépendants, destinaient leurs symphonies aux réunions d'amateurs, et ils les faisaient répandre par l'impression.

Tous, ou presque tous, étaient hommes de talent, de savoir ou de conscience, mais bien peu avaient du génie.

Si nous abordons la liste des compositeurs de symphonies, en commençant par ceux de l'école allemande, nous rencontrerons cependant deux noms illustres dans d'autres branches de l'art : —

Gluck, le grand réformateur de l'opéra, l'auteur immortel d'*Orphée*, d'*Alceste*, des deux *Iphigénie*, s'est senti un jour attiré vers le style instrumental; c'était bien avant le temps de ses chefs-d'œuvre, vers 1747, au retour d'un voyage en Angleterre. Gluck était à cette époque à Vienne, et y avait probablement entendu avec plaisir quelque symphonie d'un des prédécesseurs de Haydn, peut-être de Sammartini; sur ces modèles, il composa six symphonies dans les formes modestes que le maître de Rohrau n'avait pas encore agrandies, et à six parties seulement : deux violons, alto, basse, deux cors. « Il n'était pas né pour ce genre, dit Fétis; la musique n'était quelque chose pour lui que lorsqu'elle était appliquée non seulement à des paroles, mais à une action dramatique. » — Comme l'auteur d'*Armide*, le célèbre Hasse, surnommé le *Sassone*, s'essaya accidentellement dans la symphonie; on cite de lui quelques *concerti grossi*, quelques symphonies à six et huit parties, aujourd'hui complètement oubliées.

Dans le temps où Haydn composait ses premières symphonies, plusieurs artistes cultivaient avec succès le même genre de composition, en s'inspirant des mêmes ouvrages qui servirent de modèles au maître autrichien. Parmi les plus féconds de ces artistes, nous nommerons Wolf (1735-1762), J.-G. Graun (1698-1771), frère de Henri Graun que l'oratorio de la *Mort de Jésus* a rendu célèbre; le claveciniste Wagenseil (1688-1779), dont Mozart enfant jouait les concertos à la cour de Vienne, et qui intitulait symphonies des pièces instrumentales pour clavecin, deux violons et basse; le *cantor* Gaspard Seyfert et son fils Godefroid; Hertel le fils et le célèbre violoniste François Benda; Léopold Mozart, le père de l'auteur de la *Flûte enchantée*, estimé comme violoniste, et dont plusieurs symphonies ont été attribuées quelquefois aux

années de jeunesse de son fils; enfin Holzbauer, le plus fécond de tous, qui ne laissa pas moins de cent quatre-vingt-seize symphonies; une seule, supérieurement écrite, aurait plus fait pour sa gloire : mais le génie est un don divin, qui n'est pas l'apanage de tous. Holzbauer, — celui-là même dont Mozart avait « raccommodé » le *Miserere* à Paris, eut ceci de commun avec Beethoven, qu'il passa la fin de sa vie dans une surdité complète, et qu'il n'entendit pas une note de ses derniers ouvrages. Né en 1711, il mourut en 1783.

Les onze fils de Sébastien Bach, tous musiciens, furent dans une mesure inégale les héritiers du génie paternel. Du temps de Haydn, plusieurs d'entre eux s'exerçaient avec succès dans la symphonie : Guillaume-Friedmann, l'aîné; Emmanuel, dont nous avons parlé; et Jean-Chrétien, dit l'Anglais, qui ne composa pas moins de quinze symphonies, pour la plupart à huit parties.

Il est assez curieux de renconter parmi les auteurs d'anciennes symphonies deux frères porteurs d'un nom que le plus jeune devait rendre illustre dans une branche toute différente des connaissances humaines. Fils d'un musicien de régiment, Jacques et Frédéric-Guillaume Herschel, nés à Hanovre en 1734 et 1738, furent d'abord destinés uniquement à l'art et à l'état de leur père, et firent tous deux partie de l'armée anglaise à titre de musiciens. Jacques ne quitta pas cette carrière, et fut tour à tour virtuose, professeur ou directeur de musique à Londres, à Bath, à Hanovre; mais son frère, de bonne heure séduit par l'étude de l'astronomie, abandonna bientôt complètement l'art qu'il avait cultivé et exercé soit comme organiste à Halifax, soit comme hautboïste à Bath. Herschel, l'astronome, a publié une symphonie à huit parties à Londres en 1768, et son frère, deux œuvres du même genre.

Vers 1775, la culture de la symphonie était répandue dans toute l'Europe; c'est vers cette époque qu'il faut placer, dans l'école allemande, les œuvres nombreuses de Michel Haydn, frère de l'auteur des *Saisons*, et surtout renommé pour sa musique religieuse; de Hoffmann, maître de la chapelle impériale; du bassoniste Eichner; de Cannabich, le compositeur de ballets; de Charles Stamitz, fils du musicien que nous avons cité parmi les derniers prédécesseurs de Haydn, enfin de Vanhall ou Wanhal, qui a laissé, outre un nombre d'environ douze symphonies publiées, plus quatre-vingt-huit œuvres semblables en manuscrit. J.-B. Wanhal, né en Bohême en 1739, vécut assez pour assister au déclin de sa propre renommée: lorsqu'il mourut, en 1813, les grandes compositions instrumentales de Haydn, de Mozart et de Beethoven avaient depuis longtemps relégué dans l'oubli ses symphonies, dans lesquelles on admirait autrefois « la vivacité de l'expression et la beauté du chant ». (Choron et Fayolle.)

Quelques noms s'imposent encore à nous dans l'école allemande: tels sont ceux de Naumann, célèbre pour sa paraphrase du *Pater noster* sur les paroles de Klopstock, et qui composa une vingtaine de symphonies; Pichel, remarquable au moins par sa fécondité, puisque outre vingt-huit symphonies publiées, il en laissa plus de cinquante en manuscrit; Ditters de Dittersdorf, violoniste et compositeur d'opéras, dont nous retrouverons plus loin les quinze symphonies sur les *Métamorphoses* d'Ovide, et qui de plus en a laissé environ quarante inédites; le claveciniste Kozeluch, auteur de trente symphonies.

Vers la fin du dix-huitième siècle, le plus célèbre et le plus remarquable compositeur allemand de musique instrumentale après Haydn et Mozart, fut Ignace Pleyel, compatriote et élève

de Haydn, né près de Vienne en 1757, longtemps maître de chapelle à Strasbourg, mort à Paris en 1831. Vers le temps de la Révolution française, sa musique de chambre jouissait dans toute l'Europe d'une vogue sans précédent; dans les concerts, ses symphonies avaient une renommée égale à celle des œuvres les plus estimées de Haydn, et leur facilité d'exécution les avait fait adopter par toutes les réunions d'amateurs.

« M. Pleyel a paru dans cette carrière [la symphonie], comme dans toutes celles qu'il a essayées, avec l'agrément que devait lui procurer un talent naturel et une inspiration souvent heureuse. On ne l'a jamais vu s'enfoncer dans les broussailles où se perdent ceux qui, sans avoir son imagination, veulent afficher une science plus profonde, qu'ils ne possèdent qu'imparfaitement [1]. »

« Les symphonies de Pleyel plaisaient, nous dit Fétis, à cause des mélodies agréables qui y étaient répandues, et de leur facile exécution. » Ces deux lignes résument parfaitement l'impression produite sur nous par la lecture de douze symphonies de Pleyel. Élève de Haydn, le maître de chapelle de Strasbourg adoptait les formes de son illustre modèle, ses dispositions instrumentales, ses rythmes, et la plupart de ses formules mélodiques. Tout ce que nous avons dit de la forme des quatre morceaux de symphonie de Haydn peut s'appliquer à ceux de Pleyel. L'instrumentation de cet artiste est généralement simple, à huit, neuf ou dix parties : deux violons, alto, basse, deux flûtes ou deux hautbois, deux cors souvent *ad libitum*, quelquefois deux bassons ou deux clarinettes, ou deux trompettes, timbales. Les phrases mélodiques, souvent vulgaires, sont toujours faciles à saisir et

(1) De Momigny, art. Symphonie de l'*Encyclopédie méthodique*.

à retenir, et empruntent généralement l'allure, le rythme de celles de Haydn pour les mêmes morceaux; nous pourrions citer tel andante ou tel menuet, tel rondo de Pleyel dont le thème et le plan semblent calqués sur une symphonie de Haydn. Malgré un talent incontestable, l'élève est loin d'en tirer les développements auxquels son maître nous a habitués; de leur donner, par de riches harmonies, par d'élégantes dispositions instrumentales, le relief puissant, le coloris gracieux, les effets charmants qui se rencontrent si fréquemment dans les belles symphonies de Haydn. Nous pourrions cependant citer dans l'œuvre de Pleyel plusieurs morceaux marqués au cachet, sinon d'une grande originalité, du moins d'un réel talent. Par exemple, l'andante en *sol* majeur et mineur et le menuet de la symphonie en *ré* majeur pour deux violons, alto, basse, deux flûtes ou deux hautbois, et deux cors *ad libitum;* — l'adagio de la symphonie en *ut* majeur pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales, dans lequel les trompettes et les timbales se taisent, pour laisser s'engager un joli dialogue entre le groupe des instruments à cordes, et celui des hautbois et des cors.

Il est fâcheux pour Pleyel que les œuvres sur lesquelles sa réputation paraissait le plus brillamment établie, soient justement celles qui ont disparu sans retour : sa meilleure musique d'église fut consumée dans un incendie, et ses plus importantes symphonies se perdirent dans une banqueroute. L'artiste les avait composées à Londres, dans des circonstances dignes de remarque.

On se rappelle que Haydn fit deux séjours à Londres, et qu'il y écrivit deux séries de six symphonies, les plus belles et les dernières de son œuvre. Ces compositions étaient exécutées au

concert de Hanover-Square, avec un succès que le suffrage de la postérité a pleinement confirmé.

Il existait dans le même temps, à Londres, une entreprise rivale, le *Professional-Concert*, à laquelle les séances de Haydn dans la salle de Hanover-Square portèrent un grave préjudice; pour ramener la foule qui s'éloignait d'eux, les administrateurs du Professional-Concert appelèrent à leur aide le seul artiste qui parût pouvoir balancer, dans la faveur publique, le succès du maître autrichien. Sur leur demande, Pleyel vint à Londres, et composa trois grandes symphonies, considérées aussitôt comme des chefs-d'œuvre et accueillies avec enthousiasme. Ces productions, qui lui eussent peut-être assuré une estime plus durable, n'existaient qu'en exemplaires uniques, qui furent perdus quelques années plus tard, lors de la dissolution de la société pour laquelle l'artiste les avait écrites.

Le caractère agréable des motifs de Pleyel, et la facilité d'exécution de ses symphonies adoptées par les orchestres même les moins exercés, furent aussi les qualités qui procurèrent quelque vogue aux symphonies de l'abbé Sterkel (1750-1817), et de Gyrovetz (1763-1850). Celles de Wranicky (1756-1808), au nombre de vingt à vingt-cinq, se soutinrent plus longtemps, même auprès de celles de Haydn. « Leur abandon prématuré, dit Fétis, a toujours été pour moi un sujet d'étonnement. » On cite de Wranicky plusieurs symphonies écrites spécialement pour les fêtes du couronnement du roi de Hongrie, de l'empereur François Ier, et pour la paix de 1798. Dans des réjouissances analogues, on commanda aussi des symphonies à Goetz, violoniste bohême, compatriote de Wranicky (symphonies du couronnement de Léopold II et de François Ier).

Sans énumérer les trente symphonies de Rosetti, celles de Ryba, de Neubauer, d'Albrechtsberger et du moine Rueder, nous allons passer à l'école italienne, beaucoup moins nombreuse en symphonistes que l'école allemande, mais présentant pourtant quelques artistes célèbres. Ces artistes, il est vrai, s'ils appartiennent à la nationalité et jusqu'à un certain point à l'école italienne, n'écrivaient guère leurs symphonies pour les orchestres de leur patrie. Le mobile public italien, fanatique de musique instrumentale pendant le temps des grands violonistes et du concerto grosso, s'était tourné tout à coup du côté des grands chanteurs et de l'opéra *seria* ou *buffa*. Le nom de *sinfonia* ne s'appliquait plus qu'aux ouvertures de ces opéras [1], et si des compositeurs italiens aspiraient dans le genre de la symphonie pure à la succession de Sammartini, c'était presque toujours en dehors de leur patrie qu'ils essayaient leurs forces dans ce genre de composition.

Le premier successeur du vieux maître milanais fut Charles-Joseph Toeschi (1724-1788), maître de concerts de l'électeur palatin, à Manheim et à Munich. Renommé pour sa musique de ballet, il composa quelques symphonies, qui précédèrent ou suivirent de très près les premières de Haydn; son fils, Jean-Baptiste Toeschi, élève de J.-Ch. Stamitz et de Cannabich, se fit un nom dans la symphonie. Ses œuvres en ce genre, apportées de bonne heure à Paris, y furent très estimées avant l'époque où l'on connut les symphonies de Haydn : c'est ce qui l'a fait ranger quelquefois parmi les prédécesseurs de ce grand artiste, bien que

[1] Aux concerts italiens de l'Exposition universelle de 1878, on a exécuté sous le nom de *Sinfonia* jusqu'à neuf ouvertures d'opéras dans une même séance sans qu'aucune véritable symphonie ait été produite.

les dates prouvent le contraire. Mais que les symphonies de J.-B. Toeschi aient suivi celles de Haydn au lieu de les précéder, il ne s'ensuit pas que cet artiste doive être rangé parmi les disciples du maître autrichien : vivant à la cour de l'électeur, élève de Stamitz, il eut pour modèles de ses premières symphonies celles de ce vieux maître et celles des compositeurs oubliés des petites cours allemandes.

Les deux Toeschi vivaient à Manheim ou à Munich; Lucchesi écrivait à Bonn ses symphonies; la seule œuvre en ce genre que l'on cite dans les compositions de Salieri fut écrite à Vienne, lorsque le musicien italien était maître de la chapelle impériale, en 1776; c'est pour l'empereur Joseph II que Paisiello, passant à Vienne au retour de son voyage en Russie, composa douze symphonies en 1784; enfin, c'est en France ou en Espagne que Boccherini composa ses vingt symphonies. Les six premières, publiées à Paris en 1768, étaient intitulées : *Sinfonia ossia quartetti per due violini, alto e violoncello obligati;* les six suivantes, moins appropriées encore au titre qu'elles portaient, étaient des trios pour deux violons et violoncelle. Mais un peu plus tard, le charmant musicien composa des symphonies à huit et neuf parties, soit pour orchestre, soit concertantes, et dont quelques-unes ont été publiées, sans obtenir, il faut le dire, de succès bien éclatants.

« Comme symphoniste, Boccherini est bien loin des grands maîtres de l'Allemagne. La nature de son talent se refusait à un genre qui exige une vigueur de ton qu'elle ne comportait pas. Le grand jour, l'éclat, le bruit, semblent effaroucher la muse de Boccherini ; ce qu'il lui faut, c'est le calme, l'intimité, l'abandon, tout ce qui provoque la mélancolie ou le recueillement, ou la

tendresse, les épanchements, les douces confidences. Considérées dans cet esprit, comme si elles n'étaient elles-mêmes que des quintetti ou des sextuors *renforcés*, les symphonies de Boccherini sont riches de beautés incontestables, et ont droit à l'intérêt et à l'estime des connaisseurs exempts de prévention (1). »

En Belgique, trois artistes se présentent à nous parmi les compositeurs de symphonies : le plus ancien est le Liégeois Hamal; le deuxième, illustre à d'autres titres, est le célèbre Grétry, qui ne fit probablement qu'imiter Hamal dans ses petites symphonies, publiées en 1758. Le dernier, Van Maldere (1724-1768), obtint dans la musique instrumentale une renommée fondée sur les preuves d'un véritable talent. Attaché à la chapelle du prince Charles de Lorraine, à Bruxelles, Van Maldere publia ses premières symphonies en 1759, l'année même où Haydn faisait exécuter son premier essai chez le comte Morzin.

Fondée par Gossec, l'école française de symphonie avait promis d'abord plus qu'elle ne tint. Dans les années qui suivirent immédiatement la publication des premières symphonies de Gossec, on ne vit se produire à Paris que peu d'œuvres du même genre : nous ne voyons guère à citer parmi les premiers symphonistes français que Bailleux et Papavoine. Mais des musiciens étrangers, Van Maldere, Toeschi, Stamitz, apportèrent bientôt au Concert spirituel ou au Concert des amateurs leurs compositions écrites en Flandre ou en Allemagne. C'est en 1770 que les symphonies de Haydn commencèrent d'être connues à Paris.

(1) L. Picquot, *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini*, suivie du *catalogue raisonné de toutes ses œuvres*, Paris, 1851. — L'appréciation de M. Picquot est confirmée par ce fait, qu'une œuvre publiée à Paris comme symphonie figure comme septuor au catalogue dressé par Boccherini lui-même.

La même année, le violoniste français Guénin publiait ses premiers ouvrages en ce genre; puis vinrent, confondues dans une estime égale et un peu irréfléchie, les symphonies de Rigel, de Hauff, de Schmidt, de Holzbauer, de Rosetti, de Dittersdorf, de Wanhal, de Jarnowick, de Navoigille, de Lachnith, de Pleyel, etc. : quelques-unes composées à Paris, un bien plus grand nombre apportées ou envoyées de l'étranger. On le voit, les artistes français étaient en minorité; si Gossec avait fondé à Paris de bons orchestres de symphonie, s'il avait donné au public le goût de ce genre élevé de musique, il n'avait point réussi à créer une école remarquable et vraiment française de composition instrumentale.

Il est cependant deux ou trois noms sur lesquels nous devons insister, soit à cause de leurs succès à cette époque dans la symphonie, soit à cause de la réputation qu'ils ont acquise dans d'autres genres. Tels sont : le violoniste Guénin, dont les symphonies étaient placées un peu légèrement sur le même rang que celles de Haydn; Davaux, le compositeur favori des amateurs exécutants de musique de chambre, auteur de plusieurs symphonies, et qu'on appelait le Père aux rondeaux, à cause de ses succès dans cette forme; mais surtout Méhul, l'auteur illustre de *Joseph* et de *Stratonice*, qui s'essaya à plusieurs reprises dans un genre de composition que les symphonies de Haydn lui avaient fait aimer.

Malgré le succès de ces ouvrages de musiciens français, les préjugés du XVIIIe siècle contre la musique instrumentale étaient trop ancrés dans l'esprit public pour disparaître en un jour; parmi les juges de l'art musical à cette époque, les uns, se méprenant sur le génie de la nation, déclaraient les artistes français

impropres à la composition instrumentale, et les autres, appréciant mal l'essence de la beauté musicale, faisaient de la symphonie un genre secondaire, parce qu'elle est moins *expressive* que l'opéra.

Encore au XIXe siècle ces théories trouvaient de l'écho, même parmi les musiciens. Voici ce qu'écrivait, vers 1840, un professeur au Conservatoire :

« La musique vocale est la partie la plus belle de l'art, puisque c'est celle qui imite le mieux toutes nos sensations; et comme l'imitation la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, le chant est aussi la plus dramatique, la plus parfaite et la plus agréable; la musique instrumentale, plus indéterminée, jette l'âme dans des rêveries vagues, indéfinies; elle n'a souvent pour objet que le plaisir de l'oreille qu'elle cherche à flatter par des sons et des accords. C'est surtout par des effets physiques qu'elle agit sur nous. La musique vocale, au contraire, cherche à émouvoir par des effets moraux, en imitant par la voix tous les accents de nos passions.... La musique instrumentale, quoique moins noble, moins expressive, peut produire pourtant de grands effets, en imitant presque tout ce que l'imagination peut représenter : elle inspire la folie dans un bal, des sentiments religieux dans un temple; elle sait rendre l'éclat de la foudre, le bruit des tempêtes, et jusqu'au silence effrayant qui leur succède... [1]. »

On le voit, les théories de l'école de Rousseau survivaient même à l'apparition des symphonies de Beethoven ; il fallut pour les faire abandonner l'étude approfondie, la diffusion, la popula-

[1] H. Colet, *La Panharmonie musicale,* ou *Cours complet de composition théorique et pratique.* Paris, 1840.

risation des chefs-d'œuvre du maître de Bonn. De ce moment date aussi l'éclosion de l'école symphonique française, école brillante, nombreuse, et aujourd'hui célèbre dans toute l'Europe, mais dont l'histoire, trop récente, ne rentre pas dans le cadre de notre travail.

Si le lecteur a bien voulu nous suivre jusqu'au bout de ce Chapitre que nous eussions souhaité rendre plus attrayant, il aura pu se rendre compte de la vogue dont jouissait la symphonie dès la fin du siècle dernier, et de l'importance numérique des travaux de ce genre accomplis par les artistes de toutes les nationalités. Telle que l'avait faite Haydn, la symphonie paraissait arrivée à son plus haut point de perfection; nul des artistes que nous venons de nommer n'avait songé à en élargir la forme déjà si belle. Il était réservé à Beethoven, ce maître des maîtres, de l'élever à des hauteurs que les plus clairvoyants n'avaient pas devinées.



LA SYMPHONIE PITTORESQUE ET DRAMATIQUE.

Ayant raconté la création de cette belle forme artistique qu'on appelle la *symphonie*, et avant d'aborder les œuvres colossales de Beethoven, nous devons parler un moment de la symphonie à programme, dans laquelle, au lieu de s'en tenir aux beautés abstraites de la musique instrumentale pure, le compositeur se fixe un canevas poétique, et emploie pour l'atteindre les moyens descriptifs que l'art des sons tient à sa portée.

L'idéal de la musique instrumentale est différent de celui que

poursuit l'opéra : les confondre est-il bien profitable à l'art? — Sans condamner à l'avance et de parti pris la symphonie à programme, nous réservant d'admirer librement les chefs-d'œuvre conçus dans ce style, nous répondrons pourtant à cette question par la négative, et nous serons sûrement l'écho de l'opinion de bien des musiciens si nous affirmons que la beauté indéfinissable, abstraite et presque surhumaine de la symphonie pure, n'a rien à gagner en appelant à elle les beautés toutes différentes d'un programme littéraire quelconque.

Ni la musique instrumentale pittoresque, qui se propose l'imitation de phénomènes ou de réalités de la nature, ni la symphonie dramatique, qui se consacre à l'expression et à l'étude des passions, ne sont d'invention récente. Dans l'opéra, ces procédés pittoresques, utiles et souvent nécessaires au drame, avaient été employés de bonne heure [1]. Dans la musique instrumentale, ils furent d'abord appliqués à des sujets assez vulgaires : le violoniste Farina, de Mantoue, qui vivait à Dresde dans la première moitié du XVIIe siècle, s'évertuait à reproduire dans une sonate les cris du coq, du chat et du chien; toute grossière qu'elle fût, sa composition trouvait un imitateur dans Étienne Pasino, qui publiait à Venise en 1679 une sonate où se trouvaient imités les cris de *diversi animali brutti.* — Au XVIIIe siècle, Vivaldi, dans un concerto célèbre, reproduisait sur son violon le chant du coucou; Boccherini, dans un quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles, composé en 1771 et intitulé l'*Uccelliera* (la Volière), « a voulu peindre une scène champêtre, où le chant des

(1) Sur la musique descriptive dans l'opéra (*voir* AD. JULLIEN, *Airs variés*). Paris, 1877.

oiseaux se marie au son du cor de chasse, à la musette des pâtres et à la danse villageoise [1] ».

Ces compositions imitatives avaient au moins le mérite d'être facilement comprises, et pouvaient même se passer de programme. Il n'en était pas de même pour des pièces de musique instrumentale qui se proposaient l'expression de passions ou de faits définis. Dans les pièces de clavecin de François Couperin, nous trouvons pour ainsi dire l'aurore de ce genre de composition instrumentale. Ici le programme est à l'état de rudiment, mais déjà fréquent et surtout traduit par les sons avec une minutieuse recherche : Dans les *Fauvettes plaintives,* qui jouent *très tendrement* dans les octaves supérieures de l'instrument un petit air en *ré* mineur; — dans le *Rossignol vainqueur*, qui contraste avec elles par son rythme animé et sa tonalité de *ré* majeur; — — dans les *Langueurs tendres*, dont la mélodie est pleine de petites notes faisant retard, l'intention descriptive est évidente. Mais la série la plus curieuse est celle des *Folies françaises*, ou les *Dominos*. Ces petites pièces, toutes dans le même ton (*si* mineur) et dans les mêmes dimensions (16 mesures), essayent de nous représenter, à l'aide seulement du rythme et du contour mélodique, l'*Ardeur*, *sous le domino incarnat,* à trois temps et dans un mouvement animé; l'*Espérance*, *sous le domino vert*, à 9/8, et dont le chant à deux parties adopte le doux intervalle de la tierce; *les Vieux galants et les trésorières surannées*, *sous les dominos pourpre et feuille-morte*, avec un motif raide et saccadé; *la Jalousie taciturne*, *sous le domino gris de Maure,* se tenant dans les octaves graves; enfin *la Coquetterie*, *sous différents*

(1) Picquot, *Notice sur Boccherini.*

dominos, c'est-à-dire avec des contrastes marqués de rythmes et de mouvements, 6/8, 2/4, 3/8, etc., modéré, gaiement, légèrement, etc.

On pourrait citer un nombre considérable d'exemples analogues; mais nous n'écrivons pas l'histoire de la musique instrumentale en général, non plus que de la musique descriptive. Nous ne devons nous occuper de ces procédés de composition qu'en tant qu'ils seront introduits dans la forme de la symphonie à orchestre. Et tout d'abord reviendra sous notre plume le grand nom de Haydn.

L'artiste qui donna à la symphonie tant d'éclat et de perfection passe pour y avoir adapté le premier les procédés descriptifs; et chacun sait qu'un nombre assez considérable de ses œuvres en ce genre porte, en effet, des titres particuliers; ce qui nous est raconté par Carpani des habitudes de Haydn explique suffisamment ces titres quelquefois singuliers.

D'après son biographe italien, Haydn, lorsqu'il se mettait au travail pour composer une symphonie, commençait par fixer les motifs principaux de chacun de ses morceaux; ensuite, pour s'aider dans les développements de ces thèmes, dans la conduite des harmonies et des modulations, pour échauffer son imagination, pour exciter sa faculté créatrice, le maître se plaisait à inventer ou à arranger dans son esprit une anecdote, une nouvelle, un petit roman, histoire d'amour, aventure de voyage, etc., dont il suivait le fil tout en composant. C'est ainsi que l'on explique les titres de la *Laudon*, *Roxelane*, la *Poule*, etc.

Ces ouvrages rentreraient donc dans le genre de la symphonie dramatique ou à programme, si toutefois le canevas en était connu, et si la musique paraissait subordonnée à ce canevas. Or,

comme nous l'avons vu précédemment, la forme générale de la symphonie, le plan de chacun de ses morceaux, leur étendue, la succession des thèmes et l'enchaînement même des tonalités, étaient réglés à l'avance et d'une manière à peu près invariable : le programme n'influait sur aucun de ces éléments. Que Haydn en composant eût pensé à une poule ou à une impératrice, l'ouvrage ne le laissait pas apercevoir.

Aussi, malgré leurs titres, avons-nous considéré les œuvres orchestrales de Haydn comme de véritables symphonies pures, sans nous inquiéter des liens qui peuvent ou non les rattacher à un texte quelconque.

Dans le genre plus facile à deviner de la musique imitative ou pittoresque, l'auteur des *Saisons* a écrit quelques symphonies qu'il est aisé de reconnaître. Sans en avoir lu le titre, on saisira dans l'allegretto, et surtout dans le finale de la symphonie de l'*Ours* (1), l'allure pesante de la danse d'un ours, en même temps que le caractère rustique et trivial de la musique qui accompagne cette danse; le finale à 6/8 de la symphonie de *Chasse*, en *ré* (2), rappellera aussi parfaitement son objet. Mais l'allegretto de la symphonie en *sol* ne se laisse pas aussi bien deviner : les uns l'ont trouvé martial, et ont nommé la symphonie *militaire;* les autres, sans doute à cause de l'emploi des instruments accessoires, lui ont attribué un caractère oriental, et l'ont appelée la *turque* (3).

(1) N° 32 du Conservatoire, à quatorze parties : 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, 2 bassons, timbales.

(2) N°s XVII et 48, à onze parties : 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons.

(3) N°s XI et 53, à seize parties : quatuor, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, 2 bassons, timbales, avec tambours et cymbales dans l'allegretto.

La symphonie des *Adieux* [1] est la seule dont la forme ait été modifiée par Haydn, dans le but évident de remplir un programme fixé à l'avance. Cette œuvre, dont l'orchestration à huit parties seulement (quatuor, deux hautbois, deux cors), prouve l'ancienneté, se compose d'un allegro, d'un adagio et d'un menuet, conçus dans les formes habituelles, et d'un finale construit sur un plan spécial. Ce finale se compose d'un *presto* à quatre temps, dont la première partie (reprise) compte cinquante-six mesures, la seconde quatre-vingt-quatorze, et qui se relie d'une manière inattendue à un nouvel adagio à 3/8. Dans la trente et unième mesure de cet adagio, le premier hautbois se tait pour le reste du morceau, ainsi que le second cor; un peu plus loin, le second hautbois et le premier cor se taisent de la même manière, puis la basse, puis les violons, à l'exception de deux solistes, puis les altos; enfin les deux violons restés seuls terminent en *fa* dièse majeur, *diminuendo* et *ritardando*, dans la quatre-vingt-huitième mesure.

Ce caprice d'un maître aux habitudes si correctes et si méthodiques a, comme on pense, suscité un grand nombre de commentaires. On a dit que dans ce morceau Haydn s'était fait l'interprète d'un désir que les musiciens de l'orchestre du prince Esterhazy n'osaient exprimer eux-mêmes, et qui était celui de quitter la résidence d'été, après un séjour déjà long; une autre version nous apprend que cette symphonie était une malice de Haydn à l'adresse de ses instrumentistes, qui, en déchiffrant la

(1) N° 21 du Conservatoire. — Nous n'avons pas cru devoir considérer comme symphonie la suite de morceaux d'orchestre écrite par Haydn sur les sept paroles du Christ, rentrant plutôt dans le domaine de la musique religieuse.

symphonie, et en voyant leurs camarades se taire ainsi l'un après l'autre, crurent tous s'être trompés dans leur lecture musicale. Peut-être le morceau était-il adapté à un roman que l'auteur n'a pas fait connaître ; ou bien il était destiné à terminer un concert d'une manière comique. Quoi qu'il en soit, la symphonie garda le titre d'*Adieux*, et pendant longtemps il fut de tradition en Allemagne, pour les musiciens qui l'exécutaient, de souffler l'un après l'autre la bougie de leur pupitre, et de terminer l'ouvrage dans l'obscurité.

S'appuyant sur l'exemple de Haydn, l'esthéticien Sulzer fut un des premiers à préconiser l'emploi des romans ou des textes poétiques pour la confection des symphonies : prenez et mêlez, etc. Sulzer déclarait d'ailleurs l'ouverture préférable à la symphonie et plus difficile à composer. Ses idées se propagèrent, et plus de trente ans après, Fink écrivait encore que la symphonie, sans un fond poétique ou philosophique, n'était qu'une succession de *vaines sonorités*. En France, Millin s'était fait l'écho des théories de Sulzer :

« Lorsqu'il s'agit de concerto, de trio, de solo, de sonates et d'autres morceaux semblables, qui n'ont pas de but déterminé, l'invention est presque absolument abandonnée au hasard. On peut concevoir comment un homme de génie peut inventer lorsqu'il a quelque base; mais lorsqu'*il ne peut pas se dire ce qu'il veut faire*, ni ce que l'ouvrage qu'il se propose de faire doit être, il ne peut travailler qu'au hasard. De là vient que la plupart des morceaux de ce genre ne sont au fond qu'un bruit sonore et qui plaît aux oreilles, soit par sa force, soit par sa douceur. Pour éviter d'être aussi vague, le compositeur fera bien de se représenter vivement le caractère d'une personne, ou de se pé-

nétrer d'une certaine situation.... Un des meilleurs moyens de réussir à cet égard, c'est de choisir dans les bons poètes des passages analogues à la situation qu'on veut peindre.... La musique qui ne fait pas connaître, par un langage clair et intelligible, quelque passion ou quelque sentiment, n'est au fond qu'un bruit... (1). »

Les tentatives pittoresques de Haydn ne restèrent pas isolées, et comme s'il avait prévu le conseil de Millin, de *choisir dans les bons poètes*, le violoniste et compositeur Ditters de Dittersdorf se donna pour tâche de dépeindre dans quinze symphonies les *Métamorphoses* d'Ovide. Publiées en 1785, ces compositions singulières obtinrent un succès assez marqué pour que, un an plus tard, un grave théologien protestant, connu par ses sermons, le pasteur Hermès, en publiât l'analyse. — En France, un homme dont le nom est devenu célèbre dans les sciences naturelles, Lacépède, dans sa jeunesse musicien comme Herschel, entreprit de mettre en symphonies les épisodes de *Télémaque*. Restée inédite, cette composition est aujourd'hui complètement oubliée. Elle servit pourtant, d'après toute probabilité, de modèle à la symphonie à programme *Calypso et Télémaque*, que Rœssler, dit Rosetti, fit exécuter à Paris en 1791. Le même auteur avait écrit déjà en Allemagne plusieurs ouvrages analogues, et l'on trouve dans la liste de ses productions une symphonie de *la Chute de Phaéton*. Un autre compositeur dont nous avons cité le nom, Pichel, avait écrit neuf symphonies sous le titre des *Neuf Muses*, et trois autres sous celui des *Trois Grâces*.

Après la *Chasse* de Gossec et celle de Haydn, nous pourrions

(1) MILLIN, *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris, 1806, t. II, art. INSTRUMENTAL.

rappeler les symphonies de même nom et de même genre composées par Stamitz, par Rosetti, par Wranicky. Les amateurs semblaient ne pas s'en lasser, et à Paris, l'éditeur Sieber seul en publiait quatre ou cinq. Neubauer, qui mourut en 1795, paraît avoir été un des premiers auteurs des symphonies de batailles, auxquelles les grandes guerres de la Révolution et de l'Empire devaient donner tant de sujets et tant de vogue.

Il est à peu près impossible aujourd'hui de se rendre par soi-même un compte exact du mérite, de la forme et de la fidélité de traduction de la plupart de ces symphonies dramatiques. Celles de Lacépède et de Rosetti sur *Télémaque* sont restées inédites, comme celles de Pichel sur les *Neuf Muses* et les *Trois Grâces*. C'est à peu près uniquement sur celles de Dittersdorf que l'on peut se baser pour connaître l'état de ce genre de musique au temps de Mozart et de Haydn. Le succès des *Métamorphoses* fit d'ailleurs de ces ouvrages une sorte de modèle, de prototype, très probablement suivi par les contemporains.

Ditters de Dittersdorf, qui était un homme de talent, mais d'un talent secondaire, et dont les petits opéras comiques allemands ont seuls obtenu dans sa patrie une renommée un peu durable, n'avait pas l'esprit d'invention nécessaire pour créer de nouvelles formes artistiques, ou pour modifier celles adoptées auparavant. Il se borna donc à couler ses symphonies dramatiques dans le moule de la symphonie pure, allegro, andante, *menuet,* finale, sans en changer l'ordre ni le plan. Telle sa symphonie des *Quatre âges du monde;* telle aussi celle qui a pour titre *Actéon :* l'allegro représente Actéon chassant dans les bois; l'andante, Diane au bain; c'est dans le traditionnel menuet qu'il a prétendu peindre Actéon surprenant Diane; le finale, cela va sans dire, a

pour sujet la vengeance de Diane et la mort d'Actéon dévoré par ses chiens.

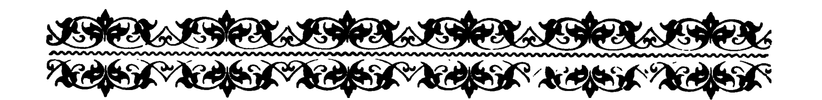
Adapter des programmes différents à une forme musicale invariable, telle était l'habitude évidemment défectueuse de ces musiciens. Aussi, malgré leurs tentatives et leurs succès, peut-on considérer la musique instrumentale à programme comme une création de notre siècle. Lorsque des musiciens plus indépendants que Ditters de Dittersdorf entreprirent de composer des œuvres pittoresques ou dramatiques pour l'orchestre seul, ils sentirent immédiatement le besoin de créer des formes nouvelles, dans lesquelles leurs procédés descriptifs pussent se développer plus librement. Alors naquirent successivement l'ouverture de concert, le poème symphonique, la suite d'orchestre moderne, formes artistiques aujourd'hui très cultivées et parvenues à une grande élévation, à une grande hardiesse de plan et d'idées, mais dont nous n'avons pas à nous occuper dans un travail consacré à l'histoire de la symphonie avant Beethoven.

C'est vers ce génie souverain de la musique instrumentale qu'il nous faut maintenant tourner toute notre attention. Ce n'est pas sans une crainte respectueuse que l'on s'approche de ses sublimes créations. Quels mots pourront exprimer, même faiblement, l'enthousiasme qu'elles nous inspirent? Ne vaut-il pas mieux se renfermer dans une muette admiration, et renvoyer simplement le musicien à l'étude de ces partitions dont aucun commentaire ne peut espérer rendre les beautés?

Ces questions se sont posées sans doute dans l'esprit de plus d'un écrivain; et pourtant combien l'étude d'un tel génie est attachante et instructive! combien l'enthousiasme que ses chefs-d'œuvre excitent en nous, à l'audition, est encore accru par leur

lecture ! combien, après avoir éprouvé soi-même ces profonds sentiments de respect et d'admiration, on a de joie à les voir partagés par la foule ! C'est ce qui explique le nombre des commentaires publiés sur les symphonies de Beethoven. Maîtres et élèves, compositeurs et chefs d'orchestre, amateurs et journalistes, esthéticiens et poètes, ont tour à tour analysé, admiré et même critiqué ces œuvres gigantesques; les uns en ont expliqué les procédés, les autres en ont raconté l'histoire. Ries et Schindler, de Lenz et Oulibicheff, Marx et Thayer, Berlioz et Deldevez, d'Ortigue et Urhan, Nohl et Fétis, Kastner et Brendel, Wagner et Ambros, Durenberg et d'Elterlein, Schumann et Scudo, Hoffmann et George Sand, aujourd'hui encore M. Victor Wilder, ont parlé d'une ou de toutes les symphonies de Beethoven, soit au point de vue de l'histoire et de la biographie, soit à celui de la science, soit à celui de la poésie et de l'impression ressentie. Après tous ces auteurs, nous ne pouvons espérer dire quelque chose de nouveau sur des chefs-d'œuvre si connus. C'est donc en nous aidant de leurs travaux que nous en aborderons l'étude.





TROISIÈME PARTIE.

—

BEETHOVEN.

PREMIÈRE ET DEUXIÈME SYMPHONIES.

Mozart en 1788, Haydn en 1795, avaient écrit leurs dernières symphonies. Depuis ce temps, nous l'avons dit, nul des nombreux maîtres qui les avaient suivis dans ce genre de composition n'avait su rien apporter de nouveau dans une forme musicale qui semblait arrivée aux dernières limites d'intérêt et de puissance dont elle était susceptible. Ajouter à Mozart et à Haydn paraissait impossible : les continuer en les imitant était la seule chose prévue et permise par les amis de l'art. Cependant un homme se levait, qui, dans un cycle magnifique de neuf compositions, allait faire franchir à la symphonie un espace presque aussi grand que celui qui avait séparé des modestes conceptions d'Agrell et de Sammartini les beaux ouvrages de Haydn et de Mozart.

Beethoven ne se révéla pas tout entier en un seul jour; mais dès ses premières compositions, la *griffe du lion* se laissait aper-

cevoir, et causait à la fois l'étonnement et la crainte des contemporains.

« Que deviendra l'art, s'écriait Carpani, et particulièrement la musique instrumentale, maintenant que Haydn n'écrit plus, et qu'ainsi se trouve fermée cette mine si féconde de trésors ? Ce qu'il deviendra, eh ! ne le voyez-vous pas déjà en partie ? Attendez un peu, et vous le verrez encore davantage. Il n'y a qu'un homme qui pourrait encore le soutenir ; et en effet, que ne serait-on pas en droit d'attendre de lui après son beau septuor, après ses premiers concertos pour le piano, ses premières symphonies, toutes œuvres vraiment remarquables, dans lesquelles il a heureusement fondu le style de Haydn avec celui de Mozart ! Mais voudra-t-il mettre un frein à son imagination ? Voudra-t-il l'astreindre à un ordre, la renfermer dans une juste mesure ? Voudra-t-il préférer le beau au bizarre (1) ? »

C'est à trente ans, et déjà formé par de longues études et par de nombreuses compositions, que Beethoven termina sa première symphonie, en *ut*. Elle fut jouée à Vienne le 2 avril 1800, dans un concert où l'on exécuta aussi le grand septuor ; le 15 décembre de la même année, Beethoven offrait ces deux ouvrages à l'éditeur et compositeur de musique Hofmeister, qui les faisait paraître dans le courant de 1801. La symphonie en *ut* portait le titre *d'op*. 21.

C'était bien là l'ouvrage dont Carpani pouvait dire que le style de Haydn était heureusement fondu avec celui de Mozart. La forme générale, l'étendue des morceaux, et, jusqu'à un certain point, leur style, étaient en effet analogues aux modèles clas-

(1) Carpani, *Le Haydine*. Milan, 1812. Traduction française par D. Mondo. Paris, 1838.

siques de ces maîtres. C'est ce qui a fait dire à Berlioz que *Beethoven n'était pas là* (1), phrase qui, comme on peut le penser, a soulevé l'indignation de plus d'un musicographe allemand, et qui, en fait, n'est pas rigoureusement exacte.

Si Beethoven n'est pas là tout entier et tel que nous l'admirons dans la symphonie en *ut* mineur ou dans la symphonie en *la*, il se fait du moins pressentir bien nettement, et anime quelques parties de son œuvre d'un souffle déjà puissant. Examinée de près, la symphonie en *ut* est une œuvre charmante, qu'entendent toujours avec plaisir ceux-là mêmes qui sont le plus familiarisés avec les sublimes conceptions de l'âge mûr de Beethoven. L'introduction commence d'une manière originale, et dont Mozart ni Haydn n'avaient donné l'exemple, par des modulations qui n'amènent que dans les dernières mesures le ton principal, *ut* majeur. Le plan du premier allegro et ses proportions ne diffèrent pas des modèles classiques; l'ordre établi par Haydn pour le retour des motifs et la succession des tonalités est respecté dans la première et la troisième partie : c'est ce qui a fait dire, un peu légèrement, à Oulibicheff, (2) que ce morceau était une imitation de celui qui commence la symphonie en *ut* (Jupiter) de Mozart. Marx (3) n'a pas eu de peine à réfuter cette singulière proposition, en exposant simplement l'ordre de succession des modulations dans la deuxième partie de chacun de ces deux morceaux.

L'andante en *fa* est la partie la plus séduisante de cette symphonie de Beethoven. Le jeune maître y développe et y brode un

(1) Berlioz, *Étude critique des symphonies de Beethoven* dans l'ouvrage intitulé : *A travers chants.*

(2) Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs.* Paris, 1857.

(3) Marx, *L. Van Beethoven, Leben und Schaffen.* Berlin, 1875. 3e édition, 2 vol.

thème plein de grâce. Sous le passage détaché en triolets des premiers violons, il place un accompagnement de timbales *piano* dont aucun exemple n'existait avant lui. Une autre innovation réside dans le mouvement du menuet, *allegro molto e vivace,* qui fait pressentir par son allure nouvelle le futur scherzo. Le rondeau, partie la moins originale de cette symphonie, et dans laquelle Beethoven se rapproche davantage de Haydn, a été qualifié par Berlioz, peut-être un peu sévèrement, d' « enfantillage musical ».

L'orchestre de la symphonie en *ut* de Beethoven, identique à celui des dernières œuvres de Haydn, comprend, outre les instruments à cordes, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, deux bassons, deux clarinettes, deux trompettes et timbales.

Quel progrès avons-nous à constater dès la deuxième symphonie ! Composée seulement à deux ans de distance, en 1802, la symphonie en *ré*, op. 36, fut exécutée pour la première fois à Vienne le 5 avril 1803, dans un concert où l'on entendit l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers* et le concerto de piano en *ut* mineur.

Dans la symphonie en *ré,* « l'aigle s'élève au-dessus des nuages », Beethoven apparaît dans toute la vigueur de la jeunesse, avec sa riche fantaisie, son originalité, sa puissance et ses qualités suprêmes de facture et d'instrumentation.

« L'introduction (*largo*) est un chef-d'œuvre, nous dit Berlioz. Les effets les plus beaux s'y succèdent sans confusion et toujours d'une manière inattendue; le chant en est d'une solennité touchante, qui, dès les premières mesures, impose le respect et prépare à l'émotion. » La forme classique est encore fidèlement respectée; après trente-quatre mesures d'introduction, Beethoven

rentre dans le ton de *ré* par la dominante *la*, et commence l'allegro *con brio* à quatre temps, dont les dimensions n'excèdent pas celles des grands ouvrages de Haydn et de Mozart. D'un court fragment du premier thème, Beethoven fait sortir des développements admirables.

Pour le larghetto, en *la*, que Kastner cite comme un modèle de facture, et que Lenz appelle « le jardin d'Armide transplanté à l'orchestre (1) », Beethoven abandonne à la fois les formes de ses prédécesseurs et celle qu'il avait lui-même essayée dans l'andante de la symphonie en *ut*. Un thème ravissant est reproduit et orné librement, selon la riche fantaisie du maître. — Le *scherzo* en *ré* n'est pas plus développé que quelques anciens menuets ; mais il a répudié à la fois leur titre et leur caractère. Le finale est plein de la même ardeur. « C'est un grand scherzo à deux temps, » dit Berlioz. — « C'est le finale de tous les finales, » dit Marx. — L'instrumentation de la symphonie en *ré*, qui compte le même nombre de parties que celle en *ut*, est plus brillante et plus variée. Beethoven n'a encore ajouté aucun instrument à l'orchestre des grandes symphonies de Haydn : il sait déjà donner à son orchestration un caractère plus puissant et plus complet.

Toute classique que nous semble aujourd'hui la symphonie en *ré*, elle était trop hardie dans ses formes et dans son style pour satisfaire la généralité des musiciens qui, comme Carpani, attendaient en Beethoven un disciple fidèle et respectueux des maîtres du XVIII[e] siècle. Les éloges que Beethoven avait reçus pour son septuor et sa première symphonie furent moins nombreux pour la seconde, et l'on vit s'élever des critiques sévères, exprimées en

(1) KASTNER, *Cours d'instrumentation.* — DE LENZ, *Beethoven et ses trois styles.* Paris, 1855, t. II.

termes excessifs. Dans le *Journal du monde élégant*, Spazier imagina de la comparer à un « monstre repoussant, un serpent blessé, se débattant en replis incessants, qui ne veut pas mourir, et qui en expirant donne encore autour de lui des coups furieux de sa queue raidie par la mort ». *La Gazette générale de musique*, de Leipzig, qui faisait la pluie et le beau temps dans le monde musical allemand, exprima nettement le désir d'y voir opérer des coupures et des corrections nombreuses et considérables.



SYMPHONIE HÉROÏQUE.

Peu d'ouvrages de Beethoven ont suscité autant de controverses biographiques ou scientifiques, autant de commentaires philosophiques ou poétiques que la troisième symphonie, op. 55, publiée en 1806, sous le titre de : *Sinfonia Eroica per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo* (Symphonie héroïque pour célébrer le souvenir d'un grand homme). Ce titre motivé fut, comme nous le verrons, la source de plus d'une erreur dans les nombreuses interprétations qui en ont été proposées. Un exposé historique des circonstances dans lesquelles cette symphonie fut composée est la meilleure préparation à son étude.

Un intervalle moins long que celui qui sépare la composition des deux premières symphonies de Beethoven sépare la deuxième de la troisième. C'est en 1803 que le maître termina cet ouvrage, après y avoir pensé et travaillé pendant plusieurs années. La Révolution française, combattue par les gouvernements de l'Europe, avait des admirateurs dans tous les pays, et Beethoven était

du nombre. Lecteur assidu d'Homère et de Plutarque, il s'était enflammé d'une admiration particulière pour le génie du jeune général Bonaparte, qu'il comparait aux plus grands magistrats de la République romaine. Lorsque, en 1798, Bernadotte, ambassadeur de France à Vienne, suggéra au grand musicien, qui souvent exécutait chez lui ses œuvres de musique de chambre, l'idée de composer à l'intention du premier consul un grand ouvrage symphonique, Beethoven se montra tout disposé à réaliser ce projet. Il n'y donna pourtant à ce moment aucune suite, et laissa partir Bernadotte sans plus l'en entretenir : ce n'était de sa part ni indifférence ni oubli ; malgré le nombre et l'importance des travaux qu'il mit au jour pendant les années suivantes, la symphonie de Bonaparte se représentait souvent à son esprit. Dans des cahiers de notes datant de 1801, on a retrouvé des esquisses de ce grand ouvrage, que Beethoven n'entreprit sérieusement qu'en 1802, pendant un séjour à Heiligenstadt.

Terminée dans les premiers mois de 1804, la symphonie était prête à partir pour Paris, par l'entremise de l'ambassadeur de France. C'est à Ries, élève de Beethoven et témoin oculaire des scènes qu'il raconte, qu'il faut emprunter le récit de la colère de Beethoven et du changement de titre :

« J'ai vu moi-même, ainsi que plusieurs de mes amis intimes, cette symphonie écrite en partition sur la table; tout au haut de la feuille du titre était écrit le nom : « Bonaparte, » et tout en bas : « Luigi van Beethoven, » et pas un mot de plus. Cette lacune devait-elle être remplie, et comment devait-elle l'être? Je n'en sais rien. Je fus le premier qui apportai à Beethoven la nouvelle que Bonaparte s'était déclaré empereur. Là-dessus, il entra en colère et s'écria : « Ce n'est donc rien qu'un homme ordi-

« naire? Maintenant, il va fouler aux pieds tous les droits des « hommes. Il ne songera plus qu'à son ambition. Il voudra « s'élever au-dessus de tous les hommes et deviendra un tyran! » Il alla vers la table, saisit la feuille de titre, la déchira en entier et la jeta à terre. La première page fut écrite à nouveau. Alors la symphonie reçut pour la première fois son titre : *Sinfonia eroica.* Plus tard, le prince Lobkowitz acheta à Beethoven cette composition pour quelques années, pendant lesquelles elle fut souvent exécutée dans le palais du prince (¹). »

Nous ne savons sur quelles bases Fétis a pu avancer qu'en modifiant le titre de la troisième symphonie, Beethoven en avait aussi changé le dernier morceau : pour l'auteur de *Fidelio*, un tel travail eût duré des mois entiers, et Ries, qui ne le quittait pas, eût de toute évidence mentionné un fait de cette importance. Le manuscrit original de la symphonie, qui appartenait, il y a quelques années, au compositeur Dessauer, ne portait non plus aucune trace d'un remaniement si considérable.

Berlioz aussi s'est trompé lorsqu'il a pris pour base de son commentaire de la troisième symphonie le titre italien ajouté après coup et dans un moment de colère par l'auteur de ce chef-d'œuvre.

« On a grand tort, dit-il, de tronquer l'inscription placée en tête par le compositeur. Elle est intitulée : *Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme.* On voit qu'il ne s'agit point ici de batailles ni de marches triomphales, ainsi que beaucoup de gens, trompés par la mutilation du titre, doivent s'y attendre, mais bien de pensers graves et profonds, de mélan-

(¹) WEGELER et RIES, *Notices biographiques sur Beethoven.* Traduction française de M. Legentil. Paris, 1862.

coliques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse, en un mot, de l'*oraison funèbre* d'un héros (1). »

Pour analyser d'une manière tant soit peu complète la symphonie héroïque, il faudrait vingt pages de texte et un grand nombre d'exemples de musique ; Marx, qui a tenté cette tâche difficile, ne l'a pas poursuivie jusqu'au bout, et a laissé de côté le finale. Nous n'entreprendrons pas de recommencer après lui et d'achever cette analyse; nous nous efforcerons seulement de faire sentir les innovations apportées par Beethoven dans la forme de la symphonie à orchestre.

La première, et l'une des plus considérables de ces innovations, réside dans l'étendue de la composition entière : l'exécution de la symphonie héroïque à l'orchestre ne dure pas moins de cinquante à cinquante-cinq minutes, le double du temps nécessaire pour jouer une des plus grandes symphonies de Haydn ou de Mozart. Beethoven avait prévu l'effet qu'une telle durée pourrait produire sur un public peu accoutumé à des œuvres de si longue haleine, et il avait placé en tête de sa partition l'avertissement suivant :

« Cette symphonie, étant plus longue qu'une symphonie ordinaire, doit s'exécuter plutôt au commencement qu'à la fin d'un concert, soit après une ouverture ou un air, soit après un concerto. Si on la joue trop tard, il est à craindre qu'elle ne produise pas sur l'auditeur, dont l'attention serait fatiguée déjà par les morceaux précédents, l'effet que l'auteur s'est proposé d'obtenir (2). »

(1) A l'époque où Berlioz publiait pour la première fois ses *Études sur Beethoven*, la biographie de ce grand maître était mal connue en France. Lorsque Berlioz les reproduisit en 1844 dans son *Voyage musical*, et vingt ans plus tard dans *A travers chants*, le jour se faisait sur ces points douteux.

(2) Cette recommandation n'est qu'à moitié suivie par les orchestres

Comment Beethoven avait-il tellement outrepassé les limites habituelles d'étendue de la symphonie classique? Par une extension considérable donnée dans une mesure à peu près égale à chacun des quatre morceaux, extension causée par des modifications importantes introduites dans le plan traditionnel de chacun de ces morceaux. Ces modifications sont surtout remarquables, en ce qui concerne la *Symphonie héroïque*, dans l'allegro et le scherzo [1].

Dans l'allegro de symphonie de Haydn et de Mozart, dont nous avons exposé la charpente précédemment, la partie la moins développée était la deuxième, celle réservée au travail thématique et aux modulations : ce fut celle à laquelle Beethoven donna le plus de développements; en même temps, ayant aperçu dès l'origine de ses travaux symphoniques le côté faible de l'allegro de Haydn, qui était le peu d'intérêt de la troisième partie bornée à la répétition presque intacte de la première, Beethoven s'attacha à donner à cette troisième partie un intérêt et une importance plus considérables, en y introduisant de plus longs développements et des épisodes nouveaux.

Avec une richesse d'invention dont on n'avait pas d'exemple, il multiplia dans la deuxième et dans la troisième partie les motifs

français, habituellement soucieux de donner aux ouvrages de Beethoven le relief d'une exécution supérieure. Dans les concerts parisiens, la *Symphonie héroïque* est toujours exécutée comme premier morceau du programme, sans la faire précéder d'une ouverture, qui préparerait l'orchestre et donnerait aux amateurs toujours en retard le temps d'entrer et de s'asseoir sans troubler l'exécution du chef-d'œuvre.

(1) L'allegro, dans la symphonie en *ut*, sans tenir compte des reprises, avait 287 mesures ; dans celle en *ré*, 325; dans la troisième symphonie, 630. — Le scherzo, dans la première symphonie, avait 136 mesures; dans la deuxième, 130; dans la troisième, 445.

accessoires les plus heureux, les modulations les plus ingénieuses, les épisodes les plus intéressants, et emprunta aux formules du contre-point, à l'imitation et à la fugue, des développements d'une richesse inouïe. En même temps il variait à l'infini ses effets en brisant le rythme, en colorant l'harmonie, et en jetant sur le tout le charme d'une instrumentation mâle et brillante. Le plan de l'ancien allegro apparaît sous ces magnifiques broderies comme un canevas sur lequel le maître jette des couleurs nouvelles et chatoyantes.

L'intelligence des amateurs de l'ancienne symphonie se perdait à le suivre dans ces développements imprévus, et le blâme était bien près de suivre l'étonnement.

« A la différence de Haydn et de Mozart, Beethoven semble ne s'imposer dans son travail aucune forme, aucune symétrie : on dirait qu'il s'abandonne à l'inspiration sans frein ni mesure; et cependant il y a un plan dans ses ouvrages, mais la trace en disparaît sous la richesse et l'exubérance des idées; elle se perd dans la largeur des développements... ; nous concevons le fanatisme qu'ils inspirent à certains artistes et amateurs. Avouons pourtant que ces chefs-d'œuvre ne sont pas sans taches; que dans les ouvrages du maître, il s'en trouve plusieurs à peu près inintelligibles, plusieurs fatigants par l'incohérence des mélodies, la dureté de l'harmonie et la prolixité du style. Avertissons les jeunes gens que nul modèle n'est plus difficile et à la fois plus dangereux à imiter que l'homme dont le style consiste à ne reconnaître que l'inspiration pour guide et pour loi suprême (1). »

Ces lignes curieuses, écrites à Paris longtemps après la *Sym-*

(1) BEETHOVEN, par Monnais, dans la *Biographie Michaud*.

phonie héroïque, étaient l'écho d'une opinion fréquemment exposée, et dont nous aurons à citer plus d'une manifestation soit en Allemagne, soit en France.

Mais revenons à la *Symphonie héroïque*, dont le second morceau n'offrait pas avec le plan classique de moins grandes différences que le premier.

La forme est celle de la *Marche funèbre* avec trio, suivi de la reprise de la première partie ; la marche est en *ut* mineur, le trio en *ut* majeur ; la reprise de la marche donne lieu à des développements nouveaux, et la terminaison en est neuve et saisissante. Le style grandiose de ce morceau célèbre n'a point d'équivalent dans les symphonies de Haydn et de Mozart, et il faudrait remonter par delà ces deux maîtres, jusqu'à Bach et Haendel, pour trouver des exemples d'une aussi austère et aussi grandiose simplicité.

Dans le *scherzo* de la *Symphonie héroïque*, il ne subsiste plus de l'ancien menuet que la mesure à 3/4. Le rythme a pris une allure nouvelle, la forme s'est élargie. Le troisième morceau de la symphonie, jusque-là le moins considérable, acquiert une liberté et une importance qui lui permettent de prendre fièrement une place égale à celle de ses trois aînés. Bien que le titre du *scherzo* ait été appliqué à des pièces instrumentales par des maîtres antérieurs à Beethoven, ce grand artiste en est bien véritablement l'inventeur : c'est même dans cette forme nouvelle, et qui n'appartient qu'à lui, qu'il donnera souvent le plus libre cours à son inépuisable fantaisie.

Le finale de la *Symphonie héroïque* en est le morceau le plus discuté ; sa forme aussi est nouvelle ; ce n'est plus l'allegro ni le rondeau de Haydn, ce n'est pas davantage la fugue de Mozart dans

la symphonie en *ut* : Beethoven y expose d'abord un double thème pour lequel il semble avoir eu un sentiment de prédilection, puisque dans l'espace de quelques années il ne l'a pas employé moins de quatre fois; dans le finale du ballet de *Prométhée;* dans les variations pour piano, op. 35 ; dans une contredanse; dans le finale de la troisième symphonie [1]; — puis il le traite en variations tour à tour gracieuses et brillantes; vers la fin du morceau, il reprend le ton épique dans un *poco andante* admirable, puis il conclut par une *coda* pleine de feu.

Les innovations de formes, apportées par Beethoven dans sa troisième symphonie, étaient bien faites, il faut en convenir, pour surprendre ses contemporains. D'après un récit dont la source ne nous est pas connue, cette création grandiose, exécutée chez le prince Lobkowitz, n'y aurait obtenu d'abord qu'un succès négatif; l'opinion du prince compositeur, Louis-Ferdinand de Prusse, qui, l'ayant entendue une fois, sollicita du prince Lobkowitz une nouvelle audition, aurait seule éclairé les amis de Beethoven sur la valeur de l'ouvrage qu'on venait de leur faire entendre. Lorsqu'elle fut publiée, en 1806, la *Symphonie héroïque* trouva dans le monde musical allemand un accueil sévère. La *Gazette générale de musique*, de Leipzig, prononça à son égard l'arrêt suivant :

[1] Un des derniers biographes français de Beethoven, pour n'avoir ouvert aucune de ces quatre compositions, a commis une erreur assez plaisante, en écrivant que « l'auteur s'y était répété avec une complaisance unique, il est vrai, dans son œuvre, mais fâcheuse, puisque *la Marche funèbre* reproduisait le finale du ballet de *Prométhée*, et que ce finale avait d'abord été tiré d'un recueil de contredanses, etc. ». Une marche funèbre reproduisant le finale d'un ballet ou d'une contredanse serait quelque chose de très curieux. — *Voir* Mme Audley, *Beethoven, sa vie et ses œuvres*, dans le *Correspondant* de juin, août et octobre 1866.

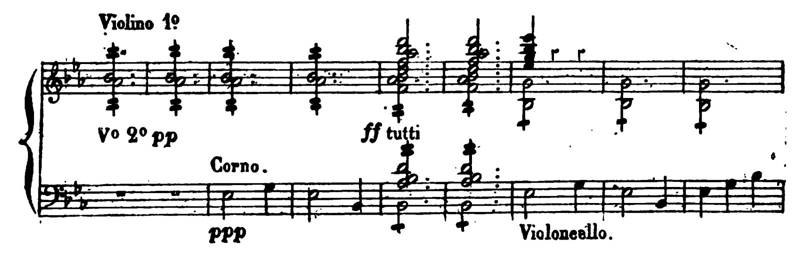
« C'est à proprement parler une fantaisie très développée, hardie et sauvage. Elle ne manque pas de passages beaux et frappants, mais très souvent elle paraît s'égarer et manquer d'ordre. Il y a trop d'antithétique et de bizarre; ce qui rend difficile de saisir l'ensemble et la fait manquer d'unité. »

Il est de fait que la *Symphonie héroïque* de Beethoven fut longtemps mal comprise et mal exécutée en Allemagne; Brendel avoue que la compréhension complète des œuvres de Beethoven dans sa patrie ne date tout au plus que de 1830. Wagner s'exprime, au sujet de l'exécution de la troisième symphonie en particulier, dans des termes très curieux :

« Denis Weber, à Prague, l'appelait tout crûment *une chose sans nom*. C'est bien simple : cet homme ne connaissait que l'allegro de Mozart; c'était exactement avec la mesure de cet allegro qu'il faisait jouer la *Symphonie héroïque* aux jeunes gens de son Conservatoire; et il suffisait d'entendre une pareille exécution pour donner pleinement raison à Denis Weber. Or, nulle part ailleurs on ne la jouait autrement, et si bien qu'on ne la joue pas autrement encore. Elle est presque partout accueillie par des applaudissements enthousiastes; cela vient surtout de ce que, depuis plusieurs dizaines d'années, cette musique est de plus en plus étudiée en dehors des exécutions orchestrales, et notamment au piano, et que, par divers chemins détournés, elle arrive à faire prévaloir son irrésistible puissance, ainsi que la manière également irrésistible dont cette puissance se manifeste. Si cette planche de salut ne lui avait été jetée par le destin, et s'il ne tenait qu'à ces messieurs nos maîtres de chapelle, c'en serait fait de notre plus noble musique [1]. »

(1) WAGNER, *De la direction de l'Orchestre*, t. IX de ses *Œuvres com-*

L'exécution de la *Symphonie héroïque* offrait d'ailleurs des difficultés assez nombreuses pour dérouter les orchestres habitués aux faciles symphonies de Pleyel, de Wanhal, de Gyrovetz, même à celles de Haydn et de Mozart. Ries raconte qu'un jour, en dirigeant le premier morceau de sa grande composition, Beethoven lui-même, arrivé aux grands accords en rythme brisé de la seconde partie, entraîna tout l'orchestre dans une si complète erreur, qu'il fallut reprendre depuis le commencement. — Un autre passage de la même partie donna lieu à un incident aussi curieux; il s'agit de cette entrée du cor, qui, dans la seconde partie de l'allegro, un peu avant la rentrée du thème principal complet, fait entendre les premières notes de ce thème, *mi* bémol, *sol*, *mi* bémol, *si* bémol, pendant que les premiers et les seconds violons tiennent les deux notes *la* bémol, *si* bémol, fragment de l'accord de septième sur la dominante de *mi* bémol :



« A la première répétition de cette symphonie, répétition qui fut terrible, raconte Ries, mais où le cor fit bien son entrée, j'étais près de Beethoven, et croyant qu'on s'était trompé, je lui dis : « Maudit corniste! ne pouvait-il pas compter? — Cela sonne abominablement faux ! » Je crois que je fus bien près de

plètes. Traduction française de M. de Charnacé. (*Musique et musiciens*, t. II. Paris, 1873.)

recevoir un soufflet. Beethoven a été longtemps à me pardonner. »

De vives discussions, qui ne sont pas encore closes, se sont élevées au sujet de cette rentrée du cor; considérant ce passage comme défectueux, un éditeur français le *corrigea*, en substituant un *sol* au *la* bémol des seconds violons. Nous n'avons pas à reproduire ici les arguments produits en faveur de l'une ou de l'autre version : le témoignage de Ries prouve que cet effet était *voulu* par Beethoven; on l'a donc rétabli dans les éditions modernes. Vis-à-vis d'un maître comme Beethoven, toute correction ne semblerait-elle pas un blasphème ?

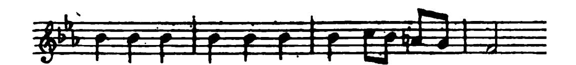
Il y a trois cors dans l'orchestre de la *Symphonie héroïque*; c'est le seul instrument que Beethoven ait ajouté dans ce grand ouvrage à ceux dont il s'était servi dans ses deux premières symphonies.

Il nous reste à parcourir les principaux textes poétiques ou philosophiques que l'on a cru découvrir dans la *Symphonie héroïque*, ou que l'on a du moins tenté d'y appliquer. Nous avons déjà fait voir l'erreur de Berlioz, causée par le titre ajouté par Beethoven. — Le commentaire de d'Ortigue se rapproche de celui de Berlioz (1). — Marx s'est efforcé de concilier une fiction poétique avec le premier titre fixé par Beethoven et avec le caractère propre de chaque morceau.

Dans le premier morceau, il voit se dérouler les péripéties d'une bataille idéale, telle qu'elle est disposée à l'avance dans l'esprit du héros victorieux; les différents incidents du combat sont figurés par les thèmes principaux et leurs développements;

(1) D'ORTIGUE, Article d'avril 1833, reproduit dans le volume *le Balcon de l'Opéra*. Paris, 1833.

la terminaison avec le retour du premier motif est le triomphe de la pensée du conquérant. La *Marche funèbre* est pour Marx l'image de la nuit étendant ses ombres sur le champ de bataille jonché des cadavres de ceux qui sont morts pour la gloire; dans le *scherzo*, dont le thème initial lui rappelle une chanson militaire des bords du Rhin :



il voit les réjouissances du soldat après la victoire ou son retour vers la patrie. Le finale, c'est la paix glorieuse consacrant les victoires du héros. — Griepenkerl voit dans le passage fugué du premier morceau, où Marx découvrait les épisodes d'une bataille, l'*Entrée du XIXe siècle* (1). — Wagner, dont le programme pour la troisième symphonie a obtenu beaucoup de renom en Allemagne, prend le titre d'héroïque dans un sens plus général, et cherche une explication plus abstraite que celle de Marx. Selon l'auteur de *Lohengrin*, l' « homme complet » est le héros incarné dans la symphonie de Beethoven.

« Le fond artistique de l'œuvre est formé de tous les sentiments divers et profondément marqués d'une individualité à laquelle rien de ce qui est humain n'est étranger, et qui démontre comment, après les plus sincères études de toutes les nobles passions, elle parvient à unir dans sa nature la tendresse la plus sentimentale avec la force la plus énergique. La tendance vers ce résultat est l'action héroïque de l'œuvre.... » La force, tel est, d'après

(1) Griepenkerl, *Das Musikfest, oder die Beethovener.*

Wagner, le sentiment dominant dans cette symphonie ; il nous montre, dans le premier morceau, la force matérielle, arrivant à la puissance destructive, et semblable, dans ses orgueilleuses manifestations, « à un Titan qui lutte avec les dieux » ; la force dans la douleur, la force dans la joie, la force dans l'amour, résument les sentiments que Wagner découvre dans les autres parties de la symphonie. Dans le double thème du finale, il voit l'élément humain et l'élément féminin, unissant la tendre délicatesse à la puissante énergie ; dans le *poco andante*, c'est l'amour qui parle « avec une noble et tendre sérénité, d'une manière d'abord douce et caressante, s'élevant peu à peu jusqu'aux sentiments les plus ardents, et s'emparant, à la fin, du cœur humain tout entier... (1) ».

Quelle que soit l'ingéniosité ou la poésie de pareils programmes, leur diversité même est faite pour nous inspirer à leur égard quelque méfiance. Pour mettre en garde le lecteur contre les interprétations littéraires, qu'il nous suffise de rappeler cette anecdote relative à la belle sonate de piano de Beethoven, op. 81 ; le maître l'avait intitulée : *les Adieux*, *l'Absence et le Retour ;* bientôt plusieurs textes avaient été produits par des littérateurs qui voyaient avec certitude dans cette sonate la douleur, la tendresse, la joie de deux amants séparés, puis réunis ; l'examen du manuscrit original fit tomber un beau jour tous ces romans ; on y lisait, de l'écriture du maître : Les *Adieux*, pour le départ de S. A. I. l'archiduc Rodolphe, le 4 mai 1809....

(1) Le commentaire de la *Symphonie héroïque*, de Wagner, dont nous ne connaissons pas de traduction française, a été inséré d'abord dans le 37e vol. de la *Neue Zeitschrift für Musik*, et ensuite reproduit au tome V des *Gesammelte Schriften und Dichtungen*.

Le *Retour*, pour l'arrivée de S. A. I. l'archiduc Rodolphe, le 30 janvier 1810 (1).



QUATRIÈME ET CINQUIÈME SYMPHONIES.

La quatrième symphonie de Beethoven, en *si* bémol, op. 60, est l'objet d'une indifférence flagrante de la part du public et même de beaucoup de musiciens. On peut s'en convaincre, non seulement en lisant les jugements portés sur cette œuvre par quelques-uns des plus sincères admirateurs du maître, mais aussi en jetant un regard rétrospectif sur les programmes des concerts parisiens de musique classique, où elle figure plus rarement qu'aucune autre.

Cependant, en lisant l'œuvre elle-même, nous ne pouvons découvrir la cause de cette indifférence. Sans doute, Beethoven nous apparaîtra plus grand dans la symphonie avec chœurs, dans celle en *la*, dans celle en *ut* mineur ; mais la symphonie en *si* bémol nous semble mériter au moins une attention égale à celle qu'obtiennent les deux premières. Nous ajouterons que si elle ne s'impose pas à l'esprit par une grandeur analogue à celle de la *Symphonie héroïque*, elle est pourtant supérieure à celle-ci sous certains rapports de facture, et dénote un progrès des facultés de l'auteur. Sans introduire dans l'orchestre aucun instrument nouveau, Beethoven enrichit ses effets dans des proportions surprenantes, en faisant sortir de l'ombre, où les précédents maîtres les avaient laissés, des instruments dignes d'un rôle plus important,

(2) JAHN, *Gesammelte Aufsätze über Musik*. Fragment cité par Hanslick : *Du Beau dans la Musique*. Traduction française, p. 161.

Manié avec la même hardiesse, le rythme apporte aussi des ressources plus variées. Les auteurs, même les moins bien disposés pour cette production, lui reconnaissaient au moins ces qualités, qui tiennent à l'essence de l'art :

« Dans la quatrième symphonie se montre jusqu'à l'évidence la préoccupation de Beethoven à cette époque, qui était de concilier autant que possible ses propres inventions avec ce qui était généralement connu et aimé dans les formes transmises par ses prédécesseurs. Malgré tout le charme des mélodies et du rythme, malgré toute la perfection de la facture, et particulièrement de l'instrumentation, il manque à cette œuvre la puissance irrésistible d'une idée nouvelle, qui est la marque des autres créations de Beethoven. Le maître peut dans cette œuvre avoir prouvé de la manière la plus complète son habileté technique ; un progrès important de toutes ses facultés artistiques peut même y avoir été accompli : mais on n'y trouve pas une révélation profonde des choses de l'esprit et des choses humaines en général, et de là il résulte que l'intérêt de cette œuvre est moins vif que dans la *Symphonie héroïque* ou dans celle en *ut* mineur, lesquelles sont certainement des monuments dans l'histoire de l'esprit humain (1). »

Il est facile de comprendre, d'après ces dernières lignes, que si l'écrivain allemand dédaigne la symphonie en *si* bémol, c'est surtout parce qu'il ne peut pas y découvrir ni même y appliquer un texte littéraire ou philosophique. Il en est de cette symphonie un peu comme de celles de Mozart, où les plus subtils commentateurs étaient forcés de reconnaître l'absence complète de pas-

(1) L. Nohl, *Beethoven's Leben.*

sions. Cependant on a voulu découvrir dans la symphonie en *si* bémol un poème d'amour, et l'on a donné pour texte au premier morceau quelques vers de Shakespeare : « Ah ! si la musique est l'aliment de l'amour, continuez de jouer !.. »

La principale innovation de forme que l'on remarque dans la symphonie en *si* bémol réside dans le plan du troisième morceau. Nous avons vu quel élargissement Beethoven avait fait subir à l'ancien menuet, et comment il en avait abandonné même le titre, en le remplaçant par celui de *scherzo*. Dans la quatrième symphonie, où il s'éloigne pourtant encore davantage du menuet tel que Haydn et Mozart l'avaient traité, Beethoven en reprend le titre, qu'il adapte à un morceau beaucoup plus étendu et d'une forme plus nouvelle encore que celle du scherzo de la *Symphonie héroïque :*

1	2	3	4	5
Minuetto, Allegro vivace.	*Trio, Un poco più lento.*	*Minuetto, Allegro vivace.*	*Trio, Un poco più lento.*	*Coda, Allegro vivace.*
1re reprise, 20 m. 2e — 70 m.	85 mesures. A tempo, 4 mesur.	90 mesures. (Come 1e.)	85 mesures. A tempo, 4 mesur. (Come 2e.)	51 mesures.

Nous retrouverons dans la symphonie en *la* ce double retour d'un trio plus lent.

Si, dans la quatrième symphonie, les dimensions du scherzo étaient plus considérables que dans les précédents ouvrages du maître, par compensation il avait moins développé le premier morceau et le finale. Berlioz a analysé le premier morceau d'une manière qui ne nous permet pas de recommencer après lui ; l'adagio, ainsi que l'a dit le maître français, est impossible

à décrire : sa beauté pure et noble, la perfection de sa forme et de sa facture sont sans doute ce qui rappelait à Schumann la Grèce antique dans cette symphonie. Le finale, dans l'examen duquel Berlioz n'est pas entré, offre, principalement dans sa seconde partie, de charmantes modulations, et se termine par quelques mesures plus lentes, pleines de grâce et de fantaisie. Dans l'instrumentation de la symphonie, on a remarqué l'emploi de procédés dont nul exemple ne se rencontre dans les œuvres antérieures d'aucun maître, et qui, depuis, ont été fréquemment et heureusement reproduits : telle est l'union dans les parties d'instruments à cordes, du *pizzicato* avec le *col arco* [1]. Les timbales jouent un rôle capital dans le magnifique *crescendo* du premier morceau.

Composée en 1806, exécutée pour la première fois en 1807, la symphonie en *si* bémol fut publiée en 1808. Cette même année, le 22 décembre, Beethoven faisait exécuter dans un seul concert la cinquième symphonie, en *ut* mineur, et la sixième, en *fa*, portant le titre de *Pastorale*. Ces deux créations célèbres, dans lesquelles beaucoup d'écrivains ont vu l'apogée du génie de Beethoven, sont, de toutes les symphonies de l'auteur de *Fidelio*, les plus connues de la masse du public.

On a trouvé des esquisses pour la symphonie en *ut* mineur dans les cahiers de Beethoven de l'année 1804 ; d'après ses biographes, ce fut dans l'espace compris entre les mois d'avril 1807 et de décembre 1808 que le maître travailla le plus sérieusement à ce grand ouvrage. On le voit par ces dates, Beethoven n'entendait plus la symphonie à la manière des musiciens du siècle précédent ;

(1) Lavoix fils, *Histoire de l'instrumentation.*

Haydn et Mozart eux-mêmes semblaient improviser leur plus grandes compositions instrumentales. Beethoven, qui selon Schindler travaillait trois mois à une sonate de piano, méditait trois ans sur une symphonie, ne livrant rien au hasard, et, malgré ses dons incomparables d'invention, travaillant sans relâche pour ne rien produire d'imparfait. Toute sa vie, il mit en pratique ces belles paroles, que, tout jeune encore, il avait écrites dans ses études d'harmonie :

« Tandis que tout est soumis à l'influence du temps et malheureusement à la mode, le vrai, le bon restent seuls ce qu'ils sont, et jamais on ne portera sur eux une main audacieuse. Faites donc ce qui est bien, marchez avec courage vers un but qu'on n'atteint jamais parfaitement : *perfectionnez jusqu'à votre dernière heure* les dons que la bonté divine vous a départis, et ne cessez jamais d'apprendre. La vie est courte et la science éternelle [1]. »

Si, dans la quatrième symphonie, Beethoven s'était préoccupé de concilier la forme classique avec l'indépendance de son génie, dans la cinquième il n'hésite pas à créer pour des pensées nouvelles une forme nouvelle, et qui ne procède que de sa propre inspiration ; il fond le scherzo avec le finale, auquel il donne une grandeur épique ; il invente pour l'adagio un plan différent de ceux qu'il avait suivis dans ses quatre précédentes symphonies ; l'allegro, premier morceau de la symphonie en *ut* mineur, se rapproche davantage de l'allegro classique ; il est supérieur par sa concision énergique au premier morceau de la *Symphonie héroïque ;* et si vous voulez juger par vous-même des progrès accomplis dans la forme musicale de la symphonie, ouvrez, en regard

(1) BEETHOVEN, *Études* ou *Traité d'harmonie*, etc. Traduction française par Fétis. Paris, 1833.

de ce premier morceau, tel allegro de Haydn qu'il vous plaira de choisir. Comme nous, vous admirerez dans l'ouvrage du vieux maître le charme, la bonhomie des thèmes, la clarté de l'harmonie et de l'orchestration, l'élégante symétrie des périodes; dans la symphonie de Beethoven, vous serez saisi, captivé, par cette grandeur, cette fougue fiévreuse et magnifique, cette hardiesse dans toutes les parties de l'art, cette puissance incomparable d'invention et d'effet. L'eussiez-vous entendue vingt fois, si vous retournez l'écouter, vous ressentirez une fois de plus, dans son intégralité, l'impression que vous a fait éprouver sa beauté sublime, et chaque fois, votre esprit, s'approchant davantage du génie du maître, découvrira de nouveaux sujets d'admiration.

« Si souvent qu'on l'entende dans les salles publiques ou privées, elle exerce toujours sur tous les âges une puissance invariable, comme ces phénomèmes de la nature qui, si fréquemment qu'ils se reproduisent, nous remplissent toujours de crainte et d'étonnement [1]. »

Beethoven appelle au premier rang des instruments considérés jusque-là comme accessoires et qui ne servaient qu'à renforcer les tutti, à asseoir l'harmonie sur des bases solides: aux lourdes contre-basses, il donne cet étrange et puissant trait du trio de son scherzo ; aux timbales, il confie le rôle essentiel dans un des passages les plus étonnants de son œuvre; il introduit aussi dans l'orchestre des instruments nouveaux, le contrebasson, dont il avait tiré de si beaux effets dans *Fidelio*, et les trois trombones qui viennent donner un éclat magnifique aux grands accords du finale.

(1) Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.*

Beaucoup de critiques et d'historiens ont senti le danger et la difficulté inhérents à une analyse de la symphonie en *ut* mineur, et parmi les plus fervents admirateurs du maître, plusieurs ont renoncé à tenter cette tâche ingrate; chacun sentait d'avance que de telles beautés étaient trop au-dessus de la parole écrite, pour qu'on pût espérer les dépeindre d'une manière digne d'elles. D'autres écrivains, qui avaient abordé courageusement l'analyse des précédentes symphonies de Beethoven, se sont contentés, pour la cinquième, de reproduire le commentaire d'un autre, en l'agrémentant de réflexions destinées à en faire comprendre l'inanité (1).

Plus hardie, plus écrasante que les quatre premières symphonies de Beethoven, la cinquième surprit beaucoup d'esprits et sembla dépasser les bornes de leur intelligence artistique. Ce n'est pas seulement des amateurs, des écrivains de profession, que nous entendons parler ici : plusieurs musiciens, qui étaient eux-mêmes ou qui passaient pour être novateurs dans d'autres branches de l'art des sons, se firent remarquer parmi les critiques les plus sévères. Le plus célèbre d'entre eux, Weber, l'auteur futur du *Freischütz* et d'*Obéron*, avait déjà condamné la *Symphonie héroïque,* dans une fantaisie humoristique où tous les instruments d'un orchestre en rébellion se calmaient à la seule menace de leur faire exécuter l'œuvre nouvelle de Beethoven; quelques années après, dans une lettre du 21 mars 1810, adressée à l'éditeur

(1) C'est ainsi que Dürenberg reproduit de nombreux passages de l'analyse de Berlioz, traduite en allemand, et parsemée par lui, de la manière la plus spirituelle, de points d'interrogation, et de délicates plaisanteries dans le genre de celle-ci : « Berlioz : le trio est occupé par un trait de basses... dont la lourde rudesse fait trembler sur leurs pieds les pupitres, et ressemble assez aux ébats d'un éléphant en gaieté... (Durenberg) : Pourquoi pas un chameau à deux bosses? »

Nægeli, de Zurich, Weber exprimait en termes plus sérieux l'éloignement que lui inspiraient les créations de son illustre contemporain :

« Vous semblez voir en moi, d'après mon quatuor et mon caprice, un imitateur de Beethoven. Ce jugement, *très flatteur pour Beethoven,* ne m'est pas du tout agréable. Premièrement, je hais tout ce qui porte la marque de l'imitation, et secondement, je diffère trop de Beethoven dans mes vues pour que je puisse jamais me rencontrer avec lui. Le don brillant et incroyable d'invention qui l'anime est accompagné d'une telle confusion dans les idées, que ses premières compositions seules me plaisent, tandis que les dernières ne sont pour moi qu'un chaos, qu'un effort incompréhensible pour trouver de nouveaux effets, au-dessus desquels brillent quelques célestes étincelles de génie qui font voir combien il pouvait être grand s'il eût voulu maîtriser sa trop riche fantaisie [1]. »

Comme l'auteur d'*Euryanthe* et du *Freischütz,* l'auteur de *Faust* et de *Jessonda*, le violoniste et compositeur Spohr, ne comprit pas la symphonie en *ut* mineur; sans donner à son opinion sur cet ouvrage autant de publicité que Weber à la sienne, Spohr écrivait dans ses mémoires, en sortant d'un concert où il avait entendu la symphonie en *ut* mineur :

« Avec beaucoup de beautés détachées, elle ne forme pas un ensemble classique. Il manque particulièrement au thème du premier morceau la dignité qui, d'après mon sentiment, est toujours nécessaire au commencement d'une symphonie. Cela mis à l'écart, je reconnais que ce thème, court et facile à saisir, est très approprié à des développements thématiques, et qu'il est lié par le

(1) Lettres de Gluck et de Weber, traduites par M. de Charnacé. Paris, 1870.

compositeur avec les autres idées principales d'une manière ingénieuse et produisant de beaux effets. L'adagio en *la* bémol contient de très belles parties, mais ces marches et ces modulations, quoique toujours très riches, se répètent trop souvent et finissent par être fatigantes. Le scherzo est original au possible, et a un véritable coloris romantique ; mais le trio, avec sa tapageuse course des basses, est pour mon goût beaucoup trop baroque. Le dernier morceau, avec son vacarme qui ne veut rien dire, me satisfait encore moins : le retour du scherzo dans le milieu est pourtant une idée si heureuse, qu'on en doit bénir le compositeur. Quel dommage que le vacarme qui recommence détruise si vite cette impression (1) ! »

Dans les symphonies de Spohr, ayant pour titres : *l'Élément terrestre et l'Élément divin dans la vie humaine*, — *Symphonie en style historique*, — *la Consécration de la Musique*, — dont nous parlerons peut-être un jour, nous trouverons sans doute les modèles d'« un bel ensemble classique » et de « la dignité nécessaire au commencement d'une symphonie ». Si cela est, nous nous empresserons d'en faire part aux amis de la musique instrumentale; en attendant, nous sommes tenté de répéter ces mots ajoutés par Marx au jugement de Spohr : « Les grands génies peuvent comprendre les petits talents, mais le contraire est impossible. » D'autant plus que Spohr n'est pas le dernier musicien que nous ayons à citer parmi les détracteurs de la symphonie en *ut* mineur.

C'est un fait connu qu'en France on fut longtemps, non seulement à comprendre, mais à connaître, même d'une manière

(1) Spohr, *Selbstbiographie*, fragment cité par Marx.

superficielle, les ouvrages de Beethoven. Habeneck, on le sait, fut l'artiste qui introduisit chez nous les symphonies de l'auteur de *Fidelio*, et qui en répandit le goût parmi les musiciens français. Sa tâche fut rude, et il rencontra d'abord plus d'un obstacle. Comme les Allemands, les Français furent d'abord plus surpris que charmés, et comprirent assez mal l'auteur de la *Symphonie héroïque*; relégué au deuxième ou au troisième rang parmi les compositeurs symphonistes, Beethoven fut moins bien traité que Pleyel par un critique qui lui reprochait de « manquer souvent de naturel et de ce beau et grand savoir que l'on remarque dans les vrais modèles [1] ». Le compositeur Berton, apôtre de la correction académique, parlait au nom de la science : « Beethoven, le fougueux Beethoven, par la hardiesse de ses conceptions, sut produire dans ses symphonies des effets jusqu'alors inconnus, et si quelquefois l'oreille est offensée par quelques bizarreries harmoniques, les chants les plus mélodieux viennent bientôt, en la charmant, lui faire oublier les *aberrations* du génie; chez ce grand compositeur, tout est génie. Les règles sont souvent méprisées par lui; mais toujours il sait trouver son excuse dans des effets pittoresques et extraordinaires; aussi Beethoven ne peut ni ne doit faire école; le génie ne peut s'imiter; il faut, *en évitant ses fautes*, se borner à l'admirer [2]. »

Fétis, non moins dogmatique, parlait au nom du goût dans ces lignes écrites sur la symphonie en *ut* mineur :

« Quel dommage que tant de beautés de tous genres soient quelquefois altérées par des divagations dont l'effet est presque

(1) *Encyclopédie méthodique* (*voir* p. 93 le jugement porté sur Pleyel par le même auteur).

(2) *Encyclopédie moderne*, art. SYMPHONIE, par Berton.

toujours de refroidir l'auditeur au moment où son enthousiasme est porté au plus haut point. La solitude dans laquelle Beethoven a presque toujours vécu, par suite de son caractère peu sociable, est sans doute favorable au génie, qui se *détériore* dans le monde en se façonnant à ses conventions; mais aussi elle est nuisible au goût, qui ne se forme que dans la société, et qui ne résulte que de l'observation des sensations de ceux qui nous entourent.... Le scherzo qui amène la marche est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre. Phrases pleines de sentiment, de goût et d'élégance, conduite neuve et piquante des idées, instrumentation ravissante, tout est réuni dans ce morceau parfait, qui se termine par un effet prodigieux, celui de cette marche gigantesque, digne des héros d'Homère. Si cette marche n'avait que les dimensions ordinaires des morceaux de ce genre, l'auditoire n'aurait pas le temps de respirer depuis le commencement du scherzo. Mais, après le plus magnifique début, une suite d'idées vagues, d'imitations sèches et scolastiques, de modulations hasardées et sans charme viennent diminuer peu à peu le plaisir qu'on a ressenti ; la reprise même de la marche ne produit plus un effet aussi satisfaisant que la première fois, et le morceau finit encore trop tard. Ces défauts, qui se reproduisent dans la plupart des ouvrages de Beethoven et qui accompagnent toujours les plus grandes beautés, prouvent que, s'il est incontestablement un homme de génie, et même d'un génie immense, ce n'est point un homme de goût [1]. »

(1) FÉTIS, *Revue musicale*, t. IV, p. 516. D'excellents raisonnements ont été opposés à ces jugements, et, en ce qui concerne cette marche finale, nous rappellerons quelques lignes de M. Deldevez sur la seconde attaque du majeur : « ... l'intention du maître n'a pas été de recommencer avec similitude l'entrée si admirablement ménagée, et en même temps si grandiose, de

Or, comme, selon ce qui résulte des termes de Fétis, Beethoven ne pouvait concilier et réunir le goût et le génie (puisque le génie se *détériore* dans la société, et que le goût se perd dans la solitude), nous n'avons qu'à le remercier et à l'admirer davantage d'avoir préféré le génie.

Si nous avons reproduit tant de jugements critiques sur le maître que nous aimons, c'est qu'il nous a paru utile de faire voir comment la longue habitude de la symphonie classique et l'admiration légitime pour Haydn et Mozart avaient rendu les musiciens et le public exclusifs et injustes envers le plus grand génie de la musique instrumentale. De ces critiques, dont le temps a fait justice, ne nous indignons, ne nous étonnons cependant pas outre mesure. Beethoven, dans ses cinq premières symphonies, avait tellement élargi la forme, tellement enrichi l'harmonie, tellement coloré l'instrumentation, qu'il était facile à des admirateurs des œuvres limpides et poétiques de Haydn et de Mozart d'être éblouis, aveuglés par une lumière si nouvelle; nous-même, si nous ne trouvons plus dans les hardiesses de Beethoven que des sujets d'étude et d'admiration, c'est que nous avons été familiarisé avec elles dès l'enfance; pour comprendre un tel génie, il fallait plus que l'effort d'une seule génération [1].

la marche triomphale ; mais bien de laisser concevoir à l'auditeur le désir et, plus encore, l'attente de la reproduction du même effet. Mais, après en avoir fait naître l'idée, tout à coup Beethoven coupe court et, par un *crescendo* que son peu de durée rend formidable, arrive comme un tonnerre à cette seconde explosion anticipée.... »

(1) Nous n'avons pas cru devoir parler dans ce travail des discussions soulevées par des fautes d'impression découvertes dans la symphonie en *ut* mineur (scherzo), dans la symphonie pastorale (premier morceau), dans la symphonie en *si* bémol (premier morceau), non plus que dans la symphonie en *sol* mineur, de Mozart (andante). Pour ces questions spéciales, nous

SYMPHONIE PASTORALE, SEPTIÈME ET HUITIÈME SYMPHONIES.

Dans une œuvre d'un caractère tout différent de celui de la symphonie en *ut* mineur, Beethoven se mettait en quelque sorte à la portée d'un plus grand nombre d'auditeurs, non pas en répudiant ses facultés géniales ou les procédés hardis de sa science, mais en les adaptant au style plus accessible de la musique descriptive.

La symphonie pastorale n'excita point les murmures que sa sœur aînée avait fait naître; conçue dans un style incontestablement moins élevé que la *Symphonie héroïque,* que la symphonie en *ut* mineur, elle fut immédiatement mieux accueillie, et aujourd'hui même que Beethoven est généralement connu et compris, elle est encore sa création orchestrale la plus populaire parmi les amateurs : nous en avons vu qui se doutaient à peine de l'existence de sa neuvième symphonie, qui jamais ne mettaient les pieds dans une salle de concert, mais qui faisaient exception en faveur de la *Symphonie pastorale;* tout juste comme ces autres amateurs pour qui les *Huguenots*, *Guillaume Tell* et *Don Juan* sont lettre close, mais qui, traditionnellement, mènent leur famille à la *Dame Blanche.*

A Dieu ne plaise que nous essayions de dénigrer un chef-d'œuvre comme la *Symphonie pastorale;* nous en admirons

renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants : Fétis, article sur la symphonie en *ut* mineur, dans le journal *le Temps,* de février 1830. — Marx, *Beethoven, Leben und Schaffen,* t. II, p. 74-81. — Schumann, article de la *Neue Zeitschrift für Musik,* année 1841, reproduit dans les *Gesammelte Schriften über Musik.* t. II, p. 228-238 (symphonies en *si* bémol, pastorale et symphonie de Mozart). — Deldevez, *Curiosités musicales.*

autant que n'importe qui le charme mélodique, la puissance descriptive, la hardiesse de formes, la coquetterie de l'instrumentation, la science des effets et la délicieuse poésie; mais nous ne croyons pas faire injure au maître en mettant au-dessus d'elle des créations plus abstraites, plus idéales, plus sublimes : la symphonie avec chœurs, la symphonie en *la*, la symphonie en *ut* mineur.

Comme nous l'avons dit au Chapitre précédent, la *Symphonie pastorale* et celle en *ut* mineur furent exécutées dans la même séance, le 22 décembre 1808; il paraît que dans l'origine ces deux ouvrages portaient des numéros différents de ceux sous lesquels le maître les publia en 1809; la cinquième symphonie en *ut* mineur, op. 67, était désignée comme sixième; la sixième, pastorale, en *fa*, op. 68, portait le titre de cinquième symphonie. Composées dans les mêmes années, ces deux créations montraient le génie du maître sous deux aspects tout à fait différents et presque opposés; le seul rapport apparent était une ressemblance de forme : dans chacune des deux symphonies, le scherzo réuni avec le finale ne formait qu'un seul morceau, et la composition entière se trouvait matériellement divisée en trois parties au lieu de quatre. Mais si la forme générale offrait quelque ressemblance, le plan de chaque morceau différait dans les deux symphonies. L'instrumentation n'était pas non plus identique : Beethoven, dans la *Symphonie pastorale* (orage et finale), appelait à lui la petite flûte; il abandonnait en revanche le contrebasson employé dans la symphonie en *ut* mineur, et au lieu des trois trombones dont il s'était servi dans son pompeux finale, il n'en plaçait que deux dans l'orage de la *Symphonie pastorale*.

Il existe deux programmes écrits par le maître lui-même pour sa sixième symphonie, programmes offrant peu de dissemblances; l'un était imprimé sur les feuilles distribuées dans la salle du concert, l'autre était inscrit sur la partition manuscrite :

PROGRAMME DU CONCERT :	PARTITION :
1. Sentiments agréables éveillés dans le cœur de l'homme par l'aspect de la campagne.	Éveil de sensations sereines à l'aspect de la campagne.
2. Scène au bord du ruisseau.	
3. Réunion joyeuse de campagnards.	
4. Tonnerre et tempête.	Orage, tempête. — Chant du Berger.
5. Sentiments joyeux et remerciements à la Providence après la tempête.	Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage.

En outre, Beethoven avait écrit sur la partition : *Souvenirs de la campagne*, et au-dessous : « Plutôt l'expression de l'impression reçue, que la peinture. » — Comme on peut le penser, les commentateurs n'ont pas manqué d'amplifier et de broder ces quelques lignes de programme : n'était-ce pas pour eux une occasion rare d'étaler les ressources de leur esprit ? Aussi, depuis ceux qui nous ont montré dans la *Symphonie pastorale* un bourgeois bavarois, citadin de quelque petite ville, allant passer son dimanche à la campagne, avec sa femme, ses enfants (et sans doute un panier de provisions, car l'Allemand ne poétise ni ne philosophe à son aise quand il est à jeun), jusqu'à ceux qui, faisant parler toutes les voix de la nature, se sont lancés dans un vague panthéisme — il s'est produit tout un cycle de commentaires littéraires, qu'il serait fastidieux de passer en revue. Puisque programme il y a, le mieux est de s'en tenir à celui de

Beethoven, et, s'il s'agit de l'expression de sentiments humains, de chercher plutôt ceux du maître. Beethoven, selon Ries, son élève, se moquait souvent des minuties descriptives de certaines œuvres musicales : entre autres, des deux grandes compositions vocales de Haydn, *la Création* et *les Saisons*. C'est sans doute dans une pensée analogue qu'il avait écrit en tête de sa *Symphonie pastorale :* « Plutôt l'expression de l'impression reçue, que la peinture. »

La symphonie pastorale de Beethoven montre ce qu'un génie puissant peut introduire de hardiesse, de poésie, de grandeur dans la musique descriptive. La symphonie en *la* nous présente le maître revenu au pur idéal de la musique d'orchestre la plus élevée et la plus abstraite. Quelque grand qu'il nous soit apparu dans la symphonie en *ut* mineur, il n'avait pas encore dit le dernier mot de son génie. La symphonie en *la* est le lien qui réunit le grandiose chef-d'œuvre en *ut* mineur à cet autre chef-d'œuvre plus grandiose et surtout plus colossal encore, la neuvième symphonie.

Mis en goût par le programme de la symphonie pastorale, les glossateurs se donnèrent bientôt carrière sur la symphonie en *la*. Il est vraiment instructif de comparer leurs textes, et de les voir, en défendant chacun son commentaire, attaquer celui de son voisin par les raisons mêmes qu'il serait facile de retourner contre eux : de Lenz se moque d'Oulibicheff; Marx rétorque Lenz, d'Elterlein s'en prend à Alberti, etc. De fait, la confusion règne : l'un affirme que Beethoven a voulu, dans sa septième symphonie, écrire une nouvelle symphonie pastorale; l'autre penche pour une seconde symphonie héroïque. Dans l'ensemble de l'ouvrage, Wagner voit l'apothéose de la danse; Alberti

(*Gazette musicale de Berlin*), la contre-partie de la *Symphonie héroïque*, une peinture de la joie de l'Allemagne délivrée du joug français; Nohl, une fête chevaleresque; Marx, l'image d'un peuple méridional, vaillant et guerrier, tel que les anciens Maures d'Espagne; un autre (écrivant dans la *Cæcilia*), une noce de village : cette idée a été reprise plusieurs fois, et même imprimée sous forme de programme dans une ancienne édition de la symphonie en *la* [1]; — si l'on prend les morceaux séparément, les textes seront à peu près aussi bien d'accord l'un avec l'autre : Dans l'andante, Schumann, paraphrasant la *Cæcilia*, verra l'office du mariage d'un villageois et d'une villageoise dont il donnera même le nom; d'Ortigue, une procession dans une vieille basilique ou dans les catacombes; Dürenberg, le rêve d'amour d'une belle odalisque; — le finale, ce sera une bataille de géants, ou bien des guerriers du Nord rentrant dans leur patrie après le combat, ou bien une fête de Bacchus, ou bien l'orgie (*sic*) des villageois après la noce; Oulibicheff nous dit que dans ce finale Beethoven a dépeint une orgie populaire, pour exprimer le dégoût que lui inspiraient de telles fêtes.

Schindler, le biographe et l'ami des dernières années du maître, a nié formellement plusieurs de ces programmes, entre autres celui de la noce de village. Nous ne perdrons pas notre temps à les traduire ni à les réfuter : leur diversité seule nous semble un argument assez péremptoire à leur opposer. Depuis les premières pages de ce travail, nous croyons avoir suffisamment exposé notre foi en une beauté musicale pure, inhérente

[1] Ce programme indique pour le premier morceau l'arrivée des villageois pour le deuxième, la bénédiction nuptiale; pour le troisième, le cortège de la mariée, et pour le finale, le festin de noce.

aux sons et à leurs combinaisons. La musique vocale, l'opéra qui s'adjoint la parole, entre en lutte avec la poésie, qu'il peut vaincre par une puissance d'effet incomparablement plus grande, et aussi par une faculté plus complète d'exprimer les sentiments profonds du cœur : la symphonie répudie le concours de tout autre art, on ne peut la comparer ni à la poésie ni à la peinture; seule, l'architecture approche de son idéalisme sublime.

Quand nous pénétrons dans ces vastes monuments que nous ont transmis les âges passés, nul autre sentiment que celui d'une admiration émue, d'un étonnement profond, d'un respect religieux, ne nous saisit; le littérateur, artiste ou critique, qui voudra nous décrire ces chefs-d'œuvre, n'aura pas à s'inquiéter des *sentiments* que l'architecte a éprouvés ou a voulu faire éprouver au public lorsqu'il a élevé son édifice ; il nous parlera seulement du génie de cet architecte, il nous vantera sa science, son invention; au moyen de termes spéciaux de l'art dont il décrit un des plus beaux spécimens, il s'efforcera de faire passer devant nos yeux les formes générales et les détails d'ornementation du monument, de nous donner une idée de la hardiesse de ses dimensions et du fini de son exécution : ne demandons pas autre chose au musicien qui essaye de nous faire partager l'enthousiasme qu'il éprouve pour les symphonies de Beethoven; à côté de son livre, ouvrons les partitions du maître, et tâchons de les connaître, de les aimer, de les admirer comme des manifestations sublimes de ce qu'il y a de plus noble et de plus idéal dans l'intelligence humaine.

Si grand, si neuf que Beethoven se soit montré à nous dans ses six premières symphonies, la marche ascendante de son génie continuait toujours, et atteignant dans la septième une cime

plus élevée encore, il semblait, pour beaucoup de ceux qui levaient les yeux vers lui, se perdre dans les nuages, au moment où il approchait le plus de l'infini.

Le progrès accompli par lui dans la symphonie en *la* réside dans une indépendance plus complète de l'imagination de l'artiste, dans une élévation plus grande encore du style, dans une originalité plus puissante d'idées et de rythmes. L'introduction est déjà magnifique; le maître la relie à l'allegro par quelques réponses d'instruments où la mesure à 6/8 apparaît comme en hésitant, pour s'affirmer enfin dans le motif principal. Quel parti merveilleux Beethoven tire de ce premier motif! « Il le scinde, il le démembre, il le déjoint, pour le reconstruire pièce à pièce, pour le présenter sous toutes faces, les unes obscures, les autres brillantes, les autres dans des demi-teintes, comme les formes du kaléidoscope. Il le rapetisse, l'amincit, il le grossit tour à tour; vous croyez voir une baguette légère et flexible aux mains de l'enchanteur. Regardez bien... c'est une massue (1).... » — Et la fin de ce merveilleux morceau, de quelle étrangeté grandiose n'est-elle pas enveloppée, avec son grondement obstiné des contrebasses!

L'allegretto de la symphonie en *la* échappe aussi bien à l'analyse que l'andante de la symphonie en *ut* mineur. Ici, c'est par sa simplicité, son uniformité, que le rythme nous impressionne. Le violoncelle, auquel Beethoven avait confié déjà des passages si importants dans le scherzo du septuor, dans l'adagio de la symphonie en *ut* mineur, est ici chargé d'un rôle qu'il n'avait jamais eu à remplir ni chez Mozart ni chez Haydn. Le grand

(1) D'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra.*

scherzo de la symphonie en *la*, qui par sa forme générale rappelle le troisième morceau de la symphonie en *si* bémol, lui est bien supérieur par la liberté de l'allure et la beauté de la pensée. Le finale, plein d'un entrain qui semblerait l'apanage de la jeunesse, nous révèle l'âge mûr de Beethoven par sa facture merveilleuse.

La symphonie en *la*, op. 92, terminée le 13 mai 1812, exécutée sous la direction du maître le 8 décembre 1813, ne fut publiée qu'en 1816. Ceux qui en avaient compris la grandeur furent d'autant plus étonnés à l'audition ou à la lecture de la huitième symphonie, en *fa*, op. 93, que Beethoven avait achevée presque en même temps (octobre 1812), fait exécuter le 27 février 1814 et publiée en 1816. Les dimensions, la forme, le style différaient tant de la septième symphonie, qu'un tel étonnement était parfaitement fondé.

Dans la huitième symphonie, plus d'introduction majestueuse, de développements imprévus : un vif allegro à 3/4, composé de deux thèmes délicats et joyeux; plus d'andante aux formes grandioses, au caractère austère et noble : un allegretto scherzando à 2/4, de 81 mesures seulement, petit bijou de grâce et de finesse; plus de scherzo : un menuet dans la forme classique, avec son trio, ses courtes proportions. Ce retour au menuet fut pour les admirateurs de Beethoven la surprise la plus complète. Lenz, dans le style qui lui est propre et avec assez peu de révérence pour une forme musicale qui en somme avait autrefois enveloppé de petits chefs-d'œuvre, parle ainsi de la symphonie en *fa* :

« Cette symphonie est un problème pour la critique. On ne peut pas ne pas convenir que le menuet, ce tenace locataire de la symphonie de Haydn, de Mozart, n'y ait été réinstallé au logis; que Beethoven n'y abandonne le grand scherzo, le scherzo

sans limites réelles, le scherzo libre, pour en revenir au bonhomme de menuet d'autrefois, en attachant toutefois au chapeau du petit rentier une plume éclatante de sauvage, dans le solo de trompette. »

Marx qui s'était beaucoup moqué d'Oulibicheff, parce que l'amateur russe avait écrit que la symphonie en *si* bémol *faisait pendant* à la symphonie en *ré*, Marx commet une erreur analogue (puisque à son avis il y a erreur), en plaçant la symphonie en *fa* en regard de celle en *si* bémol, en reconnaissant entre elles « le lien de la sympathie », et en analysant cette huitième symphonie immédiatement après la quatrième.

Si par ses dimensions plus restreintes, par le retour au menuet, la huitième symphonie se rapproche des premières compositions orchestrales de Beethoven, elle appartient bien aux années de maturité du maître par tous les détails de sa facture et en certaines parties par le caractère même de la mélodie. C'est dans le finale surtout que la date de composition de cet ouvrage s'affirme : Beethoven manie ici et superpose les dessins rythmiques avec une aisance et une maestria dont il n'avait pas encore donné d'exemples si frappants.

Dans les dix années qui suivirent la composition des septième et huitième symphonies, Beethoven, ainsi qu'on l'a fait remarquer avant nous, livra peu d'œuvres importantes à la publicité ; à l'exception de la messe solennelle, et du dernier remaniement de *Fidelio,* on ne trouve guère dans la liste des compositions écrites de 1813 à 1823 que des mélodies et des sonates de piano, parmi lesquelles, il est vrai, les op. 106, 109, 110 et 111. Le maître se recueillait et méditait l'ouvrage immense par lequel il devait couronner sa carrière de symphoniste.

NEUVIÈME SYMPHONIE.

« La neuvième symphonie, disait Scudo, est une pierre de discorde jetée aux critiques de tous les pays. » Et de fait, cette œuvre colossale est de toutes les symphonies de Beethoven celle qui a excité le plus de discussions passionnées. Il était impossible de rester froid devant une telle création : aussi louanges et critiques s'exprimaient-elles d'une manière absolue et agressive, et, il faut bien le dire, pendant un temps assez long, ce furent les critiques qui l'emportèrent par le nombre.

Depuis la *Gazette musicale* de Leipzig de l'année 1826, qui écrivait : « On dirait que la musique s'est proposé de marcher désormais sur la tête au lieu des pieds », et qui, revenant sur cet ouvrage en 1828, le comparait au chétif village de Luxor, élevé sur les ruines de la fameuse Thèbes aux cent portes; — depuis le journal musical de Londres *The Harmonicon*, qui écrivait, aussi en 1828 : « Les amis de Beethoven qui lui ont conseillé de publier ce morceau absurde sont assurément les ennemis les plus cruels de sa gloire ; » — jusqu'à Fétis, qui encore vers 1863 parlait dans sa *Biographie universelle des musiciens* des « aberrations d'un génie qui s'éteint [1] », combien d'amateurs, combien d'écrivains, combien même de musiciens ont condamné l'ouvrage le plus grandiose de Beethoven !

Plusieurs, à la suite de Fétis, expliquèrent l'infériorité, évidente à leur avis, de la neuvième symphonie et sa confusion

(1) Art. Pohl (Richard), tome VII.

incompréhensible, en rappelant le malheur affreux dont l'artiste avait été frappé, la surdité; cette surdité, en l'empêchant d'entendre ses compositions, lui aurait fait perdre la notion du beau musical et la science des effets d'harmonie et d'orchestre.

Oui, Beethoven était sourd lorsqu'il composa la neuvième symphonie : il l'était à ce point, que le jour où on l'exécuta pour la première fois, il fallut lui faire *voir* les applaudissements qu'il n'entendait plus. Mais il était déjà sourd dix ans auparavant, lorsqu'en dirigeant la symphonie en *la*, il était obligé de suivre les mouvements du premier violon, son ami Schuppanzigh, pour reconnaître à quel passage de la partition l'orchestre entier était arrivé; il était sourd lorsqu'il écrivit cette délicate symphonie en *fa*, dont la fraîcheur mélodique fit l'étonnement du monde musical ; il était sourd longtemps auparavant : le 6 octobre *mil huit cent deux*, avant la *Symphonie héroïque*, avant la symphonie en *ut* mineur, avant la *Symphonie pastorale*, il écrivait dans son douloureux testament :

« Songez que *depuis six années* je souffre d'un mal terrible qu'aggravent d'ignorants médecins; que, bercé d'année en année par l'espoir d'une amélioration, j'en suis venu à la perspective d'être sans cesse sous l'influence d'un mal dont la guérison sera fort longue et peut-être impossible.... Si quelquefois je voulais oublier mon infirmité, oh! combien j'en étais durement puni par la triste et douloureuse épreuve de ma difficulté d'entendre! Et cependant il m'était impossible de dire aux hommes : Parlez plus haut, criez, je suis sourd! Comment me résoudre à avouer la faiblesse d'un sens qui aurait dû être chez moi plus complet que chez tout autre!... De quel chagrin j'étais saisi quand quelqu'un, se trouvant à côté de moi, entendait de loin

une flûte, et que je n'entendais rien; quand il entendait chanter un pâtre, et que je n'entendais rien!... »

Faut-il donc conclure d'après cela que dans la *Symphonie héroïque*, dans les symphonies en *ut* mineur, pastorale, en *la*, en *fa*, que dans l'ouverture de *Coriolan* et dans celle de *Léonore*, que dans les deux tiers de son œuvre, enfin, Beethoven avait perdu la notion du beau musical et la connaissance des effets d'harmonie et d'instrumentation? Si notre intelligence trop faible ne peut s'élever sans étude à la compréhension de la neuvième symphonie, faut-il déclarer que les limites de nos propres facultés doivent borner le domaine de l'art, et que Beethoven en les dépassant est tombé dans la folie, dans l'absurdité, dans l'enfance? Quelle injurieuse outrecuidance ne serait pas renfermée dans une telle proposition! Approchons-nous avec respect de l'ouvrage suprême du maître, étudions-le assez pour le comprendre, et si nous ne pouvons y parvenir complètement, courbons la tête et avouons sans fausse honte qu'un tel génie est au-dessus de notre portée. De grands artistes, de vrais artistes, en sont arrivés là; et, pour n'en citer qu'un, rappelons quelques lignes écrites sur Beethoven par le peintre Eugène Delacroix :

« ... A mesure que l'abondance des idées le force en quelque sorte à créer des formes inconnues, il néglige la correction et les proportions rigoureuses; en même temps, sa sphère s'agrandit, et il arrive à la plus grande force de son talent. Je sais bien que dans la dernière partie de son œuvre les savants et les connaisseurs refusent de le suivre; en présence de ces productions grandioses et singulières, obscures encore ou destinées peut-être à le demeurer toujours, les artistes, les hommes de métier, hésitent dans le jugement qu'il en faut porter, mais si l'on se rappelle

que les ouvrages de sa seconde époque, trouvés indéchiffrables d'abord, ont conquis l'assentiment général, et sont regardés comme des chefs-d'œuvre, je lui donnerai raison *contre mon sentiment même*, et je croirai cette fois, comme beaucoup d'autres, qu'il faut toujours parier pour le génie [1].... »

Depuis cette époque, les derniers ouvrages de Beethoven, et particulièrement sa neuvième symphonie, ont obtenu, sinon près du public une faveur égale à celle dont jouissent les précédentes, du moins près des artistes une admiration profonde et tendant chaque jour à s'étendre davantage. Des exécutions plus fréquentes, des analyses dictées par un sentiment plus exact du génie de Beethoven, commencent à répandre même parmi les amateurs la connaissance et le goût de ces pages grandioses, qui, « si elles ne sont pas le plus pur de son œuvre, sont assurément ce qui approche le plus du sublime [2] ».

Exécutée pour la premiere fois à Vienne, le 7 mai 1824, la neuvième symphonie, en *ré* mineur, fut publiée en 1826 sous le titre de « *Symphonie avec chœur final sur l'Ode à la joie de Schiller*, pour grand orchestre, quatre voix soli et chœur à quatre voix, op. 125 ». Depuis quand le maître y travaillait-il? Depuis 1822, suivant Thayer; depuis 1823, suivant Schindler. S'il ne passa qu'une année ou deux à écrire cette œuvre, il est permis de croire que depuis un laps de temps beaucoup plus long il en méditait le plan colossal.

N'y pensait-il pas déjà en 1814, lorsqu'il composait une ouverture à laquelle il donnait pour thème un motif écrit sur les

(1) Eugène Delacroix, *Questions sur le beau* (*Revue des Deux-Mondes* du 15 juillet 1854).

(2) Eusèbe Lucas, *Les Concerts classiques en France.* Paris, 1876.

mêmes vers de Schiller, qui sont le texte du final de la neuvième symphonie? Tout ce que nous savons des habitudes du maître nous démontre que dans cet espace de dix années, 1813-1823, où il produisit beaucoup moins d'œuvres, et surtout moins d'œuvres importantes, que dans les dix années précédentes, son esprit travaillait sans cesse à la symphonie avec chœur.

En 1816, Beethoven rompit brusquement des négociations entamées avec des amateurs anglais qui lui demandaient une nouvelle symphonie, au prix de cent livres sterling. Pourquoi cette rupture? parce qu'il avait appris que l'on comptait exiger de lui une œuvre écrite dans le style de ses premières symphonies. — En 1817, il répondait à une personne qui le félicitait sur l'ensemble de ses travaux : « Ce que j'ai fait n'est rien, de bien autres visions me flottent devant l'esprit [1]. » — Ces visions prirent corps dans la création immense dont il est temps de nous occuper plus particulièrement.

Comme le titre même l'indique, les voix humaines n'interviennent que dans le quatrième et dernier morceau de la neuvième symphonie; les trois premiers sont écrits dans la forme de la symphonie pure, encore élargie par le génie inépuisable du maître.

Dans l'allegro, une innovation de forme apparaît immédiatement aux yeux : Beethoven s'est affranchi de l'obligation classique de reprendre la première partie.

« Cet *allegro maestoso*, écrit en *ré* mineur, commence cependant sur l'accord de *la*, sans la tierce, c'est-à-dire sur une tenue des notes *la*, *mi*, disposées en quinte, arpégées en dessus et en

(1) Wilder, *Les dernières années de Beethoven.*

dessous par les premiers violons, les altos et les contre-basses, de manière que l'auditeur ignore s'il entend l'accord de *la* mineur, celui de *la* majeur, ou celui de la dominante de *ré*. Cette longue indécision de la tonalité donne beaucoup de force et un grand caractère à l'entrée du *tutti* sur l'accord de *ré* mineur. La péroraison contient des accents dont l'âme s'émeut tout entière; il est difficile de rien entendre de plus profondément tragique que ce chant des instruments à vent sous lequel une phrase chromatique en *tremolo* des instruments à cordes s'enfle et s'élève peu à peu, en grondant comme la mer aux approches de l'orage. C'est là une magnifique inspiration (1) ».

Alors qu'on est encore tout entier sous l'impression de ce morceau grandiose, voici que le génie du maître se présente à vous sous un aspect inattendu. D'après toutes les traditions reçues et les exemples donnés par Beethoven lui-même, dans ses huit premières symphonies, on attend, après l'allegro, un morceau d'un mouvement lent, adagio, andante ou larghetto : c'est le plus léger et le plus vif des scherzi qui s'offre à votre esprit charmé. L'adagio, en le suivant, deviendra le troisième morceau de la composition. En ce qui concerne la neuvième symphonie, ce renversement de l'ordre fixé pour les différents morceaux est une innovation pleine d'à-propos : elle a été imitée par plusieurs auteurs modernes Il est logique, en effet, de placer le scherzo entre les deux morceaux les plus sérieux de la symphonie; le contraste qu'il forme après un allegro serré et travaillé est plein d'effet, et une nouvelle émotion résulte du contraste non moins

(1) Berlioz.

heureux produit par la gravité de l'andante succédant à la pétulance du scherzo.

Le scherzo de la neuvième symphonie est une merveille, sous le triple rapport du plan, de l'invention mélodique et de l'instrumentation. Par une nouvelle hardiesse de Beethoven, le trio de ce scherzo perd jusqu'au dernier vestige du menuet, la mesure : il est écrit à quatre temps, le scherzo restant à trois temps ; de l'alternative de ces deux mesures, et de la diversité pleine de richesse des rythmes qui en émanent, résultent des effets d'une élégance et d'un charme inouïs. Il y a double retour du trio, et en cela le plan du morceau se rapproche du plan adopté précédemment par le maître dans la symphonie en *si* bémol et dans la symphonie en *la*.

Dans l'adagio cantabile, au contraire, Beethoven invente encore une forme nouvelle, et d'une telle originalité de plan, que, comme l'a dit Berlioz, il faut plusieurs auditions pour s'y habituer complètement. Ici encore il y a alternative d'un thème à trois temps et d'un thème à quatre temps. Si nous avons admiré dans le premier morceau, dans le scherzo, la puissance et la nouveauté des idées, aurons-nous moins à admirer dans l'adagio ? Non, certes, et ici le maître se manifeste encore par des accents magnifiques.

Bien que par l'introduction des voix le finale sorte des bornes ordinaires de la symphonie à orchestre, on peut dire que tout dans son style le rattache au genre instrumental. Est-ce une *cantate* que le maître a voulu écrire ? Est-ce au moins une traduction fidèle de la poésie de Schiller ? Non, puisque rien n'est sacrifié à l'effet de virtuosité du chanteur, puisqu'il n'y a point de texte dramatique, de rôles distribués, puisque l'ordre des

strophes de Schiller n'est pas respecté, que le sens de ses vers n'est pas toujours suivi. Nous penchons vers cette opinion d'un critique allemand dont nous n'avons pas su le nom, et qui écrivait en 1826 dans la *Gazette musicale* de Berlin : Beethoven, dans les trois premiers morceaux, épuise les ressources de l'orchestre et montre sous leurs aspects divers les instruments qui le composent; dans l'allegro, il les divise par masses, et oppose le groupe des instruments à cordes à celui des instruments à vent d'une manière plus tranchée qu'il ne l'avait jamais fait auparavant. Dans le scherzo, au contraire, il sépare tous les éléments de l'orchestre, et « appelle hardiment chaque instrument isolé à une existence indépendante »; — dans l'adagio, il s'en sert librement et selon sa seule inspiration mélodique. Dans le finale, il appelle à lui la voix humaine comme l'instrument du chant par excellence, l'élément primordial de la musique. Les mélodies qu'il lui confie ne sont pas tant destinées à l'expression des sentiments décrits par les vers qu'elles accompagnent, qu'à la représentation idéale du chant humain opposé à la réunion des voix instrumentales [1].

Les voix sont annoncées par une longue introduction, dans laquelle l'orchestre semble vouloir reprendre les morceaux précédents; divers instruments en font d'abord entendre plusieurs

[1] Comme la *Divine Comédie*, de Dante, la neuvième symphonie de Beethoven a été et sera longtemps le sujet de nombreux commentaires. Le plus récent et l'un des plus intéressants d'entre eux est celui de M. Victor Wilder : Schiller aurait écrit en réalité, sous le titre d'*Ode à la joie*, une *Ode à la liberté*, et la crainte de la censure l'aurait seule obligé de dissimuler sa pensée. De son côté, Beethoven aurait adopté ce sens caché. Telle est l'hypothèse ingénieusement développée par M. Wilder, et sur laquelle l'éminent critique s'est appuyé pour traduire à nouveau le texte de ce grandiose ouvrage.

thèmes, mais ils sont toujours interrompus par les basses qui exposent le thème principal confié un peu plus tard aux voix. Ce thème, qu'il a plu à Fétis de trouver vulgaire, domine tout le reste de la composition et donne lieu aux plus admirables modifications de rythme et d'harmonie; il reparaît après l'*andante maestoso*, auquel il se mêle dans l'allegro à 6/4; il éclate dans un immense effet de sonorité, et c'est encore lui qui termine dans les dernières phrases de l'orchestre seul. Quelle variété merveilleuse Beethoven lui donne-t-il par cent combinaisons de rythmes, d'accompagnements, de dispositions vocales ou instrumentales! Sous combien d'aspects ne le voyons-nous pas apparaître, et tellement renouvelé dans toutes ses parties, que l'on croit entendre un motif nouveau. L'art du rythme, dont on aperçoit les progrès dans les huit premières symphonies, est arrivé ici à la perfection. L'instrumentation n'offre pas moins de beautés supérieures; elle comprend plus de parties que dans aucune des précédentes symphonies : Beethoven y emploie, en outre de l'orchestre classique, deux cors, le contrebasson, les trois trombones, et pour le finale, les cymbales, la grosse caisse et le triangle. Comme dans la huitième symphonie, les deux timbales sont accordées à l'octave.

Ainsi que le pressentait Eugène Delacroix, la neuvième symphonie a fini par triompher des amères critiques qui s'étaient multipliées contre elle. Dans ses *Études sur Beethoven*, Berlioz écrivait :

« Un petit nombre de musiciens naturellement portés à examiner avec soin tout ce qui tend à agrandir le domaine de l'art, et qui ont mûrement réfléchi sur le plan général de la symphonie avec chœurs, après l'avoir lue et écoutée attentivement

à plusieurs reprises, affirment que cet ouvrage leur paraît être *la plus magnifique expression du génie de Beethoven.* »

C'est aujourd'hui la conviction d'un nombre considérable de compositeurs, d'artistes et même d'amateurs, à la suite desquels nous nous rangeons, comme un admirateur ému d'une des plus grandioses conceptions du génie humain.





CONCLUSION.

Arrivé au terme de notre travail, nous demandons la permission de jeter un coup d'œil en arrière pour saluer encore une fois les maîtres dont les noms se sont tour à tour présentés sous notre plume, et dont les œuvres constituent l'histoire de la symphonie.

Dans l'espace de temps que notre travail devait embrasser, on peut distinguer trois périodes principales. C'est d'abord une époque d'enfantement : fille de formes musicales moins parfaites, la symphonie végète dans une jeunesse obscure et chétive; elle a peine à se créer une vie propre et individuelle, dominée qu'elle est tantôt par le style de la danse, tantôt par les formules de la scolastique. Presque en même temps, plusieurs maîtres entreprennent de la fortifier, de l'agrandir; les efforts de tous ne sont pas également fructueux : Gossec reste isolé pendant longtemps en France; Haydn, le plus grand d'entre ces réformateurs, fait oublier jusqu'au nom de ses contemporains, de ses prédécesseurs.

Avec lui, la symphonie entre dans la seconde époque de son existence. Il s'en empare et l'embellit au point qu'il semble la créer; il lui donne sa forme, son style, ses dimensions, il fixe le nombre des instruments de son orchestre, et règle tous les détails de sa composition. Son école s'enrichit de maîtres nombreux et laborieux : à leur tête brille un pur et charmant génie, Mozart. La symphonie étend son empire dans tous les pays où la musique est cultivée; elle compte par centaines ses compositeurs, par milliers ses admirateurs. La grande figure de Haydn domine toujours; c'est d'après ses exemples que tous travaillent. Mais tous n'ont pas le même génie, le même bonheur; le modèle classique, suivi de trop près, donne lieu à de fastidieuses imitations : la forme de la symphonie devient si régulière, si invariable, entre les mains de ces imitateurs, qu'elle finit par sembler monotone; on l'appelle *périodique*, pour montrer avec quel ordre et quelle obéissance les périodes musicales se succèdent dans un ordre immuable. Les compositions orchestrales des imitateurs de Haydn sont à celles de ce maître et à celles de Mozart ce que les produits d'un magasin de fleurs artificielles sont aux plantes ravissantes et parfumées d'une serre magnifique. Il y a évidemment là un danger pour la symphonie : le temps de sa gloire est-il déjà fini? Non, voici qu'elle l'atteint seulement.

Avec le XIXe siècle commence pour elle une ère de rénovation. Beethoven apparaît, qui dès sa deuxième symphonie ouvre des horizons nouveaux. Dans ses neuf créations orchestrales, que Schumann comparaît aux neuf Muses, il renouvelle la forme générale et le plan de chaque morceau, il augmente l'orchestre, il anime la mélodie, le rythme, l'harmonie, d'un souffle indépendant et fier. Tous les éléments de la musique instrumentale sont

élargis par lui, et son esprit, sans cesse soucieux d'une perfection plus grande, s'attache jusqu'à la dernière heure à faire progresser chaque partie de l'art.

Tandis que chez Haydn et même chez Mozart considérés comme symphonistes, il est facile de généraliser un jugement, Beethoven se présente à nous avec une imagination si féconde et si variée, qu'il faut prendre séparément chacune de ses œuvres, et dans chacune admirer des formes et des inspirations nouvelles; dans celles mêmes où il semble se faire le plus simple, le plus petit, il y a, en un point quelconque, un progrès à constater dans l'une de ses facultés.

Si véritablement les « trois styles » de Beethoven existent et se laissent reconnaître dans la série de ses sonates ou dans celle de ses quatuors, il est impossible de les distinguer en ce qui concerne ses symphonies, puisque leur succession chronologique bien établie nous montre entre l'*héroïque* et celle en *ut* mineur la symphonie en *si* bémol, d'un caractère si différent, et entre la symphonie en *la* et la neuvième, celle en *fa*, ce petit chef-d'œuvre de verve, d'élégance et de délicatesse.

Avec une telle variété de conception, il n'y a plus de danger pour la symphonie de tomber dans la monotonie fatigante où l'avaient conduite les imitateurs trop scrupuleux et trop timorés de l'auteur des *Saisons*. Que les successeurs de Beethoven choisissent leurs modèles parmi les neuf chefs-d'œuvre de ce maître immortel, ou parmi ceux de Haydn et de Mozart, la symphonie au XIX[e] siècle est assurée d'une belle existence : nous n'avons pas à la suivre dans cette quatrième et plus moderne époque. Notre tâche est terminée, et en Beethoven nous avons trouvé le maître souverain de la musique d'orchestre. Puisse notre travail, dicté

par un profond amour de la musique dans ce qu'elle a de plus élevé, et par une consciencieuse recherche de l'exactitude historique, faire éprouver au lecteur une partie du plaisir que nous avons trouvé à vivre pour un temps au milieu des grands génies de l'art et de leurs immortels ouvrages.



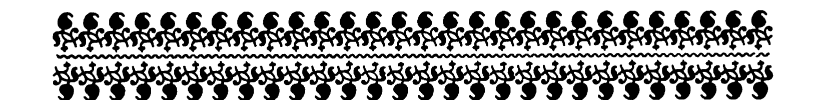


TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINES DE LA SYMPHONIE.

DEUXIÈME PARTIE.

LA SYMPHONIE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

TROISIÈME PARTIE.

BEETHOVEN.



Paris. — Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Grands-Augustins.